



Институт гуманитарных наук и искусств
Кафедра зарубежной литературы

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА: контекстуальные и интертекстуальные связи

Материалы 8-й ежегодной всероссийской студенческой научно-практической конференции студентов, магистрантов и аспирантов.

В сборнике представлены материалы 8-й ежегодной всероссийской научно-практической конференции студентов, магистрантов и аспирантов «Зарубежная литература: контекстуальные и интертекстуальные связи», состоявшейся в Екатеринбурге 25 ноября 2015 года. Научные темы сгруппированы на основании общности теоретической проблематики. Материалы конференции публикуются в электронном виде и в авторской редакции.

© Екатеринбург, УрФУ, 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ.....	3
Бабкина М. И. Освещение интертекстуального аспекта творчества О. Хаксли в мировом литературоведении.....	3
Долженков А. А. Кому служил Олав Харальдсон в Англии? (К вопросу о творческой активности автора «Хеймскринглы»).....	7
Сальникова О. И. Специфика пространственной организации пьесы Э. Уолша «Disco Pigs».....	10
Сычкина О. П. Художественные функции поэтонима Стефания / Штеффи в тетралогии А. Тор.....	14
СЕКЦИЯ 1. ПРОБЛЕМЫ КЛАССИЧЕСКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ: АВТОР, ГЕРОЙ, СИСТЕМА ОБРАЗОВ, ЖАНР, ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МЕТОДЫ И ПРИЁМЫ.....	18
Баисова А. Ю. Особенности юмора в рассказе Вуди Аллена «Образ Сиднея Кугельмаса в романе “Госпожа Бовари”».....	18
Калистратова М. А. Интертекстуальность в романе Иэна Макьюэна «Утешение странников».....	21
Каяво В. А. Шпионский роман Джона ле Карре «Шпион, выйди вон!» в историко-биографическом контексте.....	26
Константинова Е. В. Плутовское начало в романе Даниэля Дефо «Счастливая куртизанка, или Роксана».....	29
Сидорук Е. И. Образ Офелии в русской критике рубежа XX–XXI вв.....	32
Тенихина А. С. Биографизм в постмодернистском романе Д. Барнса: к постановке проблемы.....	36
Устьякина А. В. Поэтика цвета в романе Маркуса Зусака «Книжный вор».....	39
Чекушкина Е. А. Образ героя в романе «Станция на горизонте».....	43
Черкасов Г. В. Опыт периодизации творчества трубадуров: эволюция строфики.....	47
СЕКЦИЯ 2. МИФОПОЭТИКА, СПАЦИОПОЭТИКА; НАЦИОНАЛЬНАЯ И СОЦИАЛЬНАЯ КАРТИНЫ МИРА В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ; ДИАЛОГ В ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ.....	52
Богданова Н. В. Художественная интерпретация личности Дж. Свифта Г. Гориним: интертекстуальные связи.....	52
Бутук О. К. Иностранные имена кукол как основа интертекстуальных связей в романе Д. Рубиной «Синдром Петрушки».....	56
Жолубовская И. И. CONTEMPORARY DRAMA IN YOUTH EDUCATION: CARYL CHURCHILL'S 'VINEGAR TOM' AS A KEY TO DISCUSSION OF FEMALE SOCIAL PROBLEMS.....	59
Зелькина П. А. Викторианские аллюзии и нравственный фон романа М. Дрэбл «Мой золотой Иерусалим».....	61
Колинько М. Е., Самкова А. А. Исследование читательского интереса в учебных заведениях творческой направленности (на материале зарубежной литературы).....	65
Кувашова Ю. Ю. Представления о пчелах в древнеанглийском фольклоре.....	69
Куликов Ю. А. Жанровые традиции хронотопа романа воспитания в романе Эрнста Юнгера «Эвмесвиль».....	72
Кургинян З. А. Трансформации евангельского сюжета в романе «Евангелие от Пилата» Эриха-Эммануэля Шмитта.....	78
Лоцман А. А. Веер как атрибут моды и метафора викторианской морали в пьесе О. Уайльда «Веер леди Уиндермир».....	81
Маслакова А. В. Роман Салмана Рушди «Стыд»: между сказкой и историей.....	84
Хайдаршина Ю. Р. Вымышленный язык в романе Дэвида Митчелла «Облачный атлас» как средство создания коллективной картины мира персонажей.....	89
Чичкина М. В. Экфрасис в повести Г. Флобера «Иродиада».....	93
СЕКЦИЯ 3. ИССЛЕДОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КОНЦЕПЦИЙ И ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ.....	97
Ангеловская М. В. Тема женской судьбы и ее репрезентация в позднем творчестве Элизабет Гаскелл (на материале романов «Любовники Сильвии» и «Жены и дочери»).....	97
Ватолина Н. С. Проблема добра и зла в рассказе Фланнери О'Коннор «Хорошего человека найти нелегко».....	101
Епифанова Д. А. Трагизм истории в творчестве Дж. С. Фоера (на материале романа «Жутко громко и запредельно близко»).....	104
Зиновьева А. В. Специфика модернистского сознания в романе Вирджинии Вулф «Миссис Дэллоуэй» и Майкла Каннингема «Часы».....	108
Лаврова А. А. Основные проблемы перевода текстов непрофессиональной литературы (на примере англоязычных текстов фанфикшена).....	111
Рычкова М. А. Семантика темпоральности в фотографии и способы её вербальной репрезентации (по роману Дж. Коу «Пока не выпал дождь»).....	115
Старунова Е. А. Поэзия Рене Шара: проблемы перевода.....	119
Хаширова А. Р. Проблема перевода сложных немецких существительных на русский язык (на материале произведения Б.Шлинка «Чтец»).....	122
Япишина А. Е. Сакрализация власти в повести А. Карпентьера «Царство земное».....	124

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

Бабкина М. И.
Научный руководитель: Рабинович В. С.
УрФУ (Екатеринбург)

Освещение интертекстуального аспекта творчества О. Хаксли в мировом литературоведении

Творчество Хаксли в контексте мировой литературы и культуры иными словами, в интертекстуальном аспекте, рассматривали многие авторы — в силу ярко выраженного интертекстуального потенциала творчества этого автора. Не обошли вниманием этот аспект такие авторы монографий о творчестве Хаксли, как П. Фиршоу (Firshow P.), П. Баверинг (Bowering P.), Р. С. Бейкер (Backer R.S.), С. Бедфорд (Bedford S.), Дж. Аткинс (Atkins J.), М. Бирнбаум (Birnbaum M.), Л. Брандер (Brander L.), К.С. Фернс (Ferns C.S.), С. Гхоуз (Ghose S.), А. Хендерсон (Henderson A.), Ч. М. Холмс (Holmes Ch.M.), Б. Кришнан (Krishnan B.), Дж. Мекьер (Mecker J.), Г.-А. Нанке (Nance G.-A.), Дж. Вудкок (Woodcock G.) и другие. Существует и множество более частных исследований (обычно в форме литературоведческих статей), которые рассматривают разные аспекты интертекстуального потенциала Хаксли.

Некоторые исследователи даже находят у Хаксли элементы постмодернистского мышления. Так, Ф. Снайдер считает «протопостмодернистским» роман Хаксли «После многих лет умирает лебедь» (1939): хаотичную, неупорядоченную картину реальности Лос-Анджелеса 30-х годов в этом романе исследователь называет «децентрированной, протопостмодернистской» [12; 170. Здесь и далее перевод мой, кроме специально оговоренных случаев. — М.Б.], а цитатное сознание «автобиографического героя» Джереми Пордиджа, — прототипом постмодернистского сознания.

Не случайно исключительно цитатными являются даже сами названия романов, трактатов и эссе Хаксли, что подчеркивается многими исследователями. «Сложно поверить, что какой-нибудь другой автор взял для заголовков стольких многих своих книг литературные цитаты, как Олдос Хаксли» [13; 427], — пишет исследователь Р. Супер. В литературоведении неоднократно отмечалось, что название романа Хаксли «О дивный новый мир» является цитатой из шекспировской «Бури» (о чем подробнее будет сказано ниже), в заглавиях романов «Время должно остановиться», «Обезьяна и сущность» и некоторых других также зашифрованы цитаты из Шекспира, название романа «После многих лет умирает лебедь» является цитатой из поэзии Теннисона, название романа «Слепой в Газе» — цитата из Мильтона.

Литературоведы многократно обращались к шекспировскому присутствию в произведениях Хаксли.

Очень известный литературовед и исследователь творчества Хаксли Джером Мекьер пишет о значимости Шекспира для Хаксли как «воплощения идеального, полноценного художника, который видит разнообразие жизни» [10; 132]. Шекспир для Хаксли «остаётся художником, который стремится воплотить сложность мира со скрупулёзной честностью во всех ее аспектах» [там же]. Кроме того, Дж. Мекьер считает несомненной параллель между шекспировской концепцией творчества по Хаксли и техникой создания романа по методу «контрапункта параллельных сюжетов» [10; 132-133].

Схожие идеи Хаксли выражает в трактате «Шекспир и религия», утверждая, что «Шекспир уравнивает различные религиозные взгляды, так что шекспировским канонам становится репертуар контрапунктовых религиозных точек зрения» [цит по: 10; 132].

При этом можно отметить ряд достаточно оригинальных, порой спорных по содержанию концепций. Так, Ира Грушоу (Grushow I.) анализирует шекспировскую «Бурю» как источник для некоторых цитат и литературных приемов в романе «О дивный новый мир», вплоть до самого названия (слова «О дивный новый мир, в котором есть такие люди!», произносит шекспировская Миранда). Грушоу обращает внимание, что в высказывании «о дивный новый мир» у Хаксли заложена ирония, которая мешает читателю увидеть настоящее отношение автора к шекспировской драме и провести аналогию с ней.

Грушоу также полагает, что Бернард Маркс у Хаксли имеет общие черты с шекспировским Калибаном [см. 7; 43]. Как и относительно Калибана у Шекспира, в романе Хаксли высказываются сомнения насчет обстоятельств рождения Бернарда Маркса. Также подобно тому как Калибан бунтует против своего хозяина Просперо, Бернард Маркс восстает против гипнопедии, которая является базовой составляющей мира, в котором он живет.

Сделанные И. Грушоу уподобления представляются не бесспорными: основанием для них становится сходство по достаточно общим параметрам. «Небесспорность» обстоятельств рождения (если этот маркер интертекстуального схождения не сочетается с какими-то другими) роднит Бернарда Маркса с шекспировским Калибаном в той же мере, в какой с шекспировским же Эдмундом Глостером, Сюзанной Симонен из повести Дидро «Монахиня», Смердяковым из «Братьев Карамазовых» Достоевского. Бунт Калибана против своего хозяина Просперо, опять же при отсутствии иных маркеров родственности, может быть уподоблен бунту Бернарда Маркса против гипнопедии в той же мере, в какой и бунту Элизы Дулитл из «Пигмалеона» Дж.-Б. Шоу против профессора Хиггинса, и бунту Джен Эйр из романа Шарлотты Бронте в доме миссис Рид, и многим другим «бунтам» в мировой литературе.

Диалог Хаксли с драмой «Буря» рассматривает и исследователь П. Фиршоу, уже в связи с другим произведением Хаксли, утопией «Остров». Фиршоу полагает, что на сам сюжет «Острова» спроецирован сюжет шекспировской «Бури» [см. 6, 183].

К. С. Фернс рассматривает эволюцию роли Шекспира в творчестве Хаксли. Если в антиутопии «О дивный новый мир» (1932) имя Шекспира присутствует как символ, противостоящий обездушевленной реальности, то в более позднем романе «После многих лет умирает лебедь» (1939) Шекспир возникает в качестве одного из главных символов «ложной» культуры [см. 5; 134] («если посмотреть непредвзято, нет ничего более глупого, чем темы, положенные в основу «Федры», или «Отелло» <...> или Агамемнона» [3; 219]).

В текстах Хаксли присутствуют многочисленные упоминания произведений литературы, культуры, искусства, различных культурных реалий, а также нередко скрытые, не всегда очевидные цитаты. Одна из таких цитат в переводе звучит как «лучшие образцы мысли и слова» (“the best that has been thought or said”) [13; 436]. Исследователь Р. Супер, который анализирует связь творчества Хаксли с творчеством писателя Мэтью Арнольда, считает это выражение заимствованным из Арнольда и обнаруживает эту цитату у Хаксли в самых разных контекстах. Так, в романе «Контрапункт» одна из героинь, мисс Фулкс, берет со своей полки «Великих Книг» Адама Смита для саморазвития — как «лучший образец мысли и слова» [13; 436]. Но «затем она протянула руку за книги, являющиеся лучшими образцами мысли и слова (“the best that has been thought or said”), и извлекла оттуда из секретного уголка книгу «Тайна каслмейнских изумрудов», чтение которой она с жадностью возобновила» [цит. по: 13; 437]. Герой романа «После многих лет умирает лебедь» Джереми Пордидж говорит о своем присутствии в замке миллиардера Стойта как о присутствии в «сознания идиота — гениального

идиота, которому доступны лучшие образцы мысли и слова» (“the best that has been thought or said”, если обратиться к оригиналу романа) [там же].

Особое место в мировом и отечественном «хакслеведении» занимают работы, где творчество Хаксли рассматривается в рамках утопической и антиутопической традиции. Но этот аспект освоен весьма подробно, поэтому обозначим здесь лишь некоторые общие тенденции.

Некоторые исследователи, в частности, Е.-Б. Бургум и отчасти А. Л. Мортон, имея в виду антиутопический пафос романа О. Хаксли «О дивный новый мир» и рассматривая его в более широком антиутопическом контексте, фактически обвиняли Хаксли в отрицании всякого социального прогресса вообще. Например, А. Л. Мортон пишет: «В “Прекрасном новом мире” Хаксли нападает на гуманизм под видом описания общества, чья основная цель — устойчивость и счастье» [1; 244. Перевод с англ. — О. В. Волков]. П.Фиршоу анализирует антиутопию Хаксли «О дивный новый мир» как «выпад против концепции будущего, заложенного в настоящем» [6; 120].

Критическая рецепция поздней утопии Хаксли «Остров» (1962) была амбивалентной. Многие исследователи и критики, особенно отечественные, просто выводили это произведение за рамки художественной литературы — и рассматривали исключительно как социально-этический трактат, не имеющий художественной ценности.

Анализ романа «Остров» в интертекстуальном аспекте в целом ряде исследований осуществляется в рамках автоинтертекстуальности творчества Хаксли — именно в контексте диалога утопического романа Хаксли «Остров» (1962) с антиутопическим романом Хаксли «О дивный новый мир» (1932). Так, смысловые переключки между антиутопическим романом «О дивный новый мир» и утопическим романом «Остров» рассматривал Дж. Липер в своей статье «Счастливые утопии Олдоса Хаксли и Г. Уэллса». Проводя аналогию между этими двумя произведениями, Дж. Липер делает вывод, что в утопии «Остров» в положительном ключе присутствуют те же самые аспекты общественного устройства, которые «были представлены как отталкивающие в романе «О дивный новый мир» [8; 123].

Особое место в литературоведении занимает исследование параллелей между творчеством О. Хаксли и Д.-Г. Лоуренса. Подобное внимание к «лоуренсовскому» интертекстуальному полю в творчестве Хаксли обусловлено как биографическим фактором, в частности, тесной дружбой Хаксли и Лоуренса, так и постоянным присутствием в романах и статьях Хаксли «лоуренсовских» типов, мотивов и смыслов — однако с соответствующей трансформацией, порой полемически заостренной.

Исследователи отмечают важную роль Лоуренса для Хаксли как личности со своими философскими взглядами и как писателя. В 1925-м году, когда был опубликован роман «Эти бесплодные листья», Олдос Хаксли, по мнению исследователя Дж. Робертса (Roberts J.-H.), достиг некоей переломной точки в своем духовном развитии. Дж.-Х. Робертс со ссылкой на другого исследователя, Дж. Стрэчи [11], предполагает, что в ситуации разочарования в основных ценностях у О. Хаксли оставались три пути выхода: «стать коммунистом, превратиться в католика или покончить жизнь самоубийством» [11]. Так как ни один из этих вариантов не был для Хаксли приемлем, он нуждался в какой-либо позитивной вере. В тот решающий момент нашелся четвертый выход — благодаря появлению Лоуренса. Хаксли нашел того, за кем мог следовать, — хотя бы часть своего пути. Впрочем, Робертс не может не сказать и о критическом, даже полемическом восприятии Хаксли идей Лоуренса, вследствие чего Рэмпион, герой «лоуренсовского типа» из «Контрапункта», наряду с другими героями — также носитель ограниченной, по его собственным словам, «извращенной» [2; 493] картины мира.

Многие исследователи, такие как Р.С. Бейкер (Baker), Б. Кришнан, С. Е. Маровитц, Ш. Ле Гейтс и другие рассматривают произведения Хаксли в интермедиальном аспекте,

в частности акцентируют символическую роль музыки и картин в произведениях Хаксли. В частности, символическую роль музыки Баха и Бетховена в романе «Контрапункт» анализируют Б. Кришнан, Е. Блом, Л. Колека, З. Боуэн и другие исследователи.

С. Маровитц, в свою очередь, рассматривает роль образов визуального искусства в различных произведениях Хаксли [9; 326]. В романе «После многих лет умирает лебедь» С. Маровитц анализирует символическую роль картины Вермеера («Молодая женщина, сидящая у спинета»), на фоне которой особенно отвратительно выглядит реальность в замке миллиардера Стойта. По сути, аналогичной трактовки роли картины Вермеера придерживается Р. С. Бейкер: «Ясно, что картине Вермеера нет места в просторном зале дворца Стойта, потому что нет места ценностям, воплощенным в картине, во всей слишком человеческой истории, аллегорическим символом которой стал этот дворец» [4; 206. Выделено автором. — М. Б.].

Так или иначе, но в силу исключительной культурологичности творчества О. Хаксли интертекстуальный аспект его творчества хотя и стал объектом обширной научной рефлексии, но, тем не менее, освоен лишь частично — и заслуживает дальнейшего исследования.

Список литературы:

1. Мортон А. Л. Английская утопия / А.Л. Мортон. — Москва: Иностранная литература, 1956. — 278 с.
2. Хаксли О. Контрапункт. О дивный новый мир. Обезьяна и сущность. Рассказы / О. Хаксли; пер. с англ. И. Романовича, О. Сороки, И. Русецкого и др.; предисл. Г. Анджапаридзе. — Москва: АСТ, 2009. — 994 с.
3. Хаксли О. Через много лет: роман / О. Хаксли; пер. с англ В.О. Бабкова. — Москва: АСТ: Астрель, 2010. — 320 с.
4. Baker R.S. The Dark historic page. Social Satire and Historism in the Novels of Aldous Huxley. 1921 — 1939 / R.S. Baker. — Madison the University of Wisconsin Press, 1977. — 252 p.
5. Ferns C.S. Aldous Huxley: novelist / C.S. Ferns. — London: The Athlone Press, 1980. — 240 p.
6. Firshow P. Aldous Huxley — satirist and novelist / P. Firchow. — Minneapolis: University of Minnesota Press, 1972. — 204 p.
7. Grushow I. Brave New World and the Tempest / I. Grushow // 52nd Annual Meeting of NCTE. — November 22 — 24. — 1962. — P. 42 — 45.
8. Leeper G. The Happy Utopias of Aldous Huxley and H. G. Wells / G. Leeper // Meanjin Quarterly. A review of Arts and Letters in Australia. — 1965. — № 1. — P. 120 — 124.
9. Marovitz S.E. Aldous Huxley and the Visual Arts / S. E. Marovitz // Papers on English and Literature. — Edwardsville: Southern Illinois University, 1973. — P. 172 — 190.
10. Meckier J. Shakespeare and Aldous Huxley / J. Meckier // Shakespeare Quarterly. — Vol. 22. — №2. — Spring, 1971. — P. 129 — 135.
11. Roberts J.- H. Huxley and Lawrence [Electronic resource] / J.- H. Roberts // The Virginia Quarterly Review. — 1937. — №13. — P. 546 — 557. — Mode of access: www.vqronline.org/essay/huxley-and-lawrence (date of access: 31.05.2015).
12. Snyder M. "Prenonitons of the Pastmorden: Aldous Huxley's After Many a Summer Dies the Swan and Los Angeles in the Thirties" / M. Snyder // Aldous Huxley Annual. — 2005. — №5. — P. 167 — 192.
13. Super R. H. Aldous Huxley's art of allusion — the Arnold connection [Electronic resource] / R. H. Super // English Studies. — 1991. — №72:5. — P. 426-441. — Mode of access: <http://dx.doi.org/10.1080/00138389108598771> (date of access: 17.11.2015).

Кому служил Олав Харальдсон в Англии? (К вопросу о творческой активности автора «Хеймскринглы»)

Олав Харальдсон — норвежский конунг, который правил в 1015-1028 гг. Наиболее известен тем, что продолжил христианизацию страны, начатую при Олаве Трюггвасоне в 995-1000 гг. Олав Харальдсон вынужден был покинуть страну из-за недовольства его политикой, возникшего у представителей знати, и признанием конунгом Норвегии Кнута Великого, короля Англии и конунга Дании. В 1029/1030 г. Олав предпринял попытку возвратиться, но местные лидеры — Кальв сын Арни, сыновья Эрлинга сына Скьяльга, Торир Собака и Харек с Тьотты — собрали войско, чтобы предотвратить восстановление власти Олава. В битве при Стикластадире 1030 года Олав был убит, а его войско рассеяно.

В последующие годы достаточно быстро начинает распространяться представление о святости конунга Олава. Поскольку в это время конунгом Норвегии является ставленник Кнута Великого Свейн, сын Альвивы, признание святости конунга Олава становится индикатором антидатских настроений в норвежском обществе. Олав Харальдсон был канонизирован в 1164 г.

Как и многие норвежские правители X-XI вв., Олав Харальдсон провел годы перед правлением (1007-1014 гг.) в викингских походах [1; 106]¹. Известно, что Олав побывал в Швеции, Дании, Эстонии, Англии, Нормандии, северной Испании. В настоящем исследовании наиболее интересен период пребывания Олава в Англии в 1008-1013 [1; 106].

Именно на это время приходится завоевание Англии датским конунгом Свейном Вилобородым и его сыном Кнутом [2; С. 94-95, 105-111].

Источники западноскандинавской письменной традиции дают противоречивые ответы на вопрос, чью сторону принял Олав Харальдсон в конфликте между англами и данами.

Наиболее популярным в отечественных исследованиях о Норвегии в раннее Средневековье является «Круг Земной»². Самый полный источниковедческий обзор на русском языке представлен в работе Т. Н. Джаксон [3; С. 51-59].

Автором свода традиционно считают исландского политика Снорри Струлусона, чей жизненный путь во многом восстанавливается по «Саге об исландцах» [4; Р. 24-64, 5; С. 18-19]³.

Временем создания «Круга Земного» считается 1230-1235 г. [3; С. 53], но сохранившиеся рукописи были созданы в промежутке 1260 — 1400 гг. [3; С. 56].

На схеме 1 обозначены произведения литературы об Олаве Святом и генетические связи между ними и с «Сагой об Олаве Святом» в составе «Круга Земного».

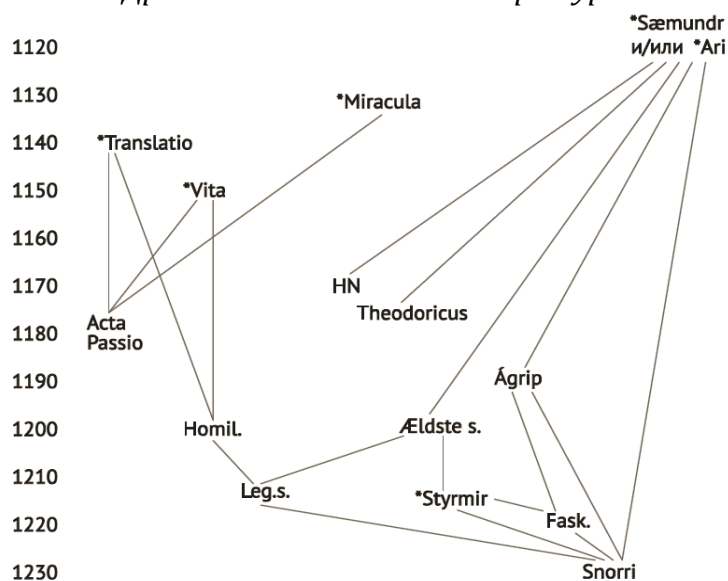
Следует проанализировать сюжет о службе Олава в Англии для того, что бы понять характер разночтений. Для анализа были выбраны четыре источника: «Круг Земной», «Обзор саг о древних норвежских конунгах», «История Норвегии» и «История о древних норвежских королях» Монаха Теодрика, поскольку они содержат достаточно полные указания на этот период жизни Олава.

¹ В ряду конунгов, которые начали свою «карьеру» как викинги, следует назвать Олава Трюггвасона, Харальда Сигурдарсона Сурового Правителя, Сигурда Крестоносца.

² Вероятно, в силу высокой информативности, а также потому, что это единственный из четырех крупных сводов королевских саг, который переведен на русский язык.

³ Проблема авторства и авторского влияния подробно разбирается в работе — Bagge S. Society and Politics in Snorri Sturluson's Heimskringla — Berkley, 1991. — P. 24-64.

Схема 1. Древнескандинавская литература об Олаве Святом¹



Обозначения в схеме: знаком * обозначены утраченные рукописи; *Ari — "*Жизнеописание конунгов" Ари Мудрого; Ágrip — "Обзор саг о норвежских конунгах"; Fask — "Красивая кожа"; HN — "История Норвегии"; Homil — "Древненорвежская книга проповедей"; ÓHLeg — "Легендарная сага об Олаве Святом"; ÓHÆldste — "Древнейшая сага об Олаве Святом"; *miracula — собрание чудес св. Олава; Passio — Житие св. Олава архиепископа Эйстейна; Snorri — труды Снорри Стурлусона; *Styrmir — "*Жизнеописание Олава Святого" Стюрмира Карасона; *Sæmundr — несохранившийся перечень норвежских конунгов Сэмунда Мудрого; Theodoricus — "История о древних норвежских королях" Теодорика; *Translatio — "*Translatio sancti Olavi"; *vita — жизнеописание св. Олава.

Heimskringla. Ólavs saga ins helga, k. 12

«Óláfr konungr sigliði þá vestr til Englandz. Sveinn tjúguskegg Danaökonungr var þenna tíma í Englandi með Dana-her ok hafði þar þá setit um hrið ok haft land Aðalráðs konungs. Þetta sama haust, er Óláfr konungr kom til Englandz, urðu þau tíðendi þar, at Sveinn konungr Haraldzson varð bráðdauðr um nótt í rekkju sinni <...> En er þat spurpi Aðalráðr Engla-konungr, þá snýr hann þegar aptr til Englandz. En þá er hann kom í landit, sendi hann orð öllum þeim mönnum, er fé vildu þiggja til þess at vinna land með honum <...> Þá kom til liðs við hann Óláfr konungr með mikla sveit Norðmanna»² [6; S. 186-187]

Ágrip af gamel Nórgeskonungs sögum, k. 23

En mart er sagt frá víðlendi ferðar Óláfs <...> ok hann siglandi vestan af Englandi með knörrum tveim, ok kom at við Sælu ...³ [8; P. 34-37]

Ágrip af gamel Nórgeskonungs sögum, k. 26

En á þessu méli réð Knútr fyr Englandi, er hann hafði unnit með hjölp ok með fulltingi ens helga Óláfs...¹ [8; P. 38-39]

¹ Схема и примечание к ней воспроизводится по: Джаксон Т. Н. Исландские королевские саги о Восточной Европе. Тексты, перевод, комментарии — М., 2012. — С. 235

² Олав конунг поплыл на запад в Англию. В то время в Англии был со своим войском конунг датчан Свейн Вилобородый, он тогда уже занимал владения Адальрада конунга. Датчане тогда захватили большую часть Англии, так что Адальрад конунг бежал из своей страны на юг в Валланд. Той же осенью, когда Олав конунг прибыл в Англию, случилось вот что: Свейн конунг, сын Харальда, внезапно умер ночью в своей постели <...> Когда об этом узнает Адальрад конунг англов, он тотчас возвращается в Англию. Вернувшись в Англию, он объявил, что предлагает плату всем тем, кто поможет ему захватить страну <...> Пришел к нему на помощь и Олав конунг с большим отрядом норвежцев [7; С. 171]

³ Много говорится о путешествиях Олава <...> и он вернулся [в Норвегию] с запада из Англии на двух торговых кораблях и прибыл на Сэлья ... (перев. А. Д.)

Historia Norwegiæ, k. 18 (8-12)

Post diuturnam tirandis seuciam principes gloriosus [Olaus] reuerti parat ad patriam. At cum peruenisset ad Daniam, rogatus a Sweinone Danorum rege transfretauit cum eo ad Angliam comitante Canuto patrem ipsum, uidelicet Sweinonem. Qui in cunctis congressibus illius beatissimi tyranni Olauī belligera astucia uictoriam adepti sunt. Demum depulso Adelredo totam insulam breui tamen tempore detinuit Sweino nam post tres menses ex hac luce subtrahitur ipse. Cum Canutus repatriatur, a Danis rex patris loco constituitur² [9; P. 100]

Theodricus Monachus k. 15

«Olavus filius Haraldi morabatur in Anglia eo tempora <...> et ibi tunc reconciliavit Adalredum fratribus suis et ut in regem sublimaretur obtinuit. Hunc Adalreum privavit postea regno Kanutus rex Daciæ <...> et ut perpetuo exularet coëgit»³ [10; C. 354-355]

На основании проведенного анализа нельзя ответить на поставленный вопрос о «работодателе» Олава, поскольку анализируемые источники являются поздними. Но возникает другой вопрос: «Почему автор «Круга Земного» *выбирает* описание службы конунга Олава у англов?»

Несмотря на то, что политическая пристрастность автора «Хеймскринглы» нуждается в специальном исследовании, представляется вероятным, что выбор описания службы Олава у англов обусловлен формированием культа Св. Олава как покровителя Норвегии.

В период гражданских войн происходит и изменение представлений о святости королевской власти. С коронацией Магнуса Эрлингсона начинает утверждаться представление о Св. Олаве как *вечном короле* Норвегии, который *передает* свою власть земному правителю [11; С. 7-8].

В случае же принятия версии «Истории Норвегии» и «Обзора» возможно допустить наличие некой договоренности между Кнутом Великим и Олавом по поводу правления в Норвегии. К такой мысли приходит и современный исследователь К. Краг [12; P. 193]. Следовательно, попытка Олава восстановить свою власть в Норвегии в 1030 г., т.е. выступить против *законно признанного конунга* Кнута, все больше напоминает узурпацию власти. Подобный же облик мало соответствует святому покровителю государства.

По этой причине автор «Круга Земного» всячески игнорирует любые сведения ранних источников о контактах между Олавом и Кнутом, делая их с самого начала саги непримиримыми противниками.

Описанная ситуация *выбора* автора наилучшим образом демонстрирует проявление *авторского начала* в «Круге Земном». Автор саги не просто фиксирует те сведения, которые до него дошли, но *отбирает* наиболее подходящие для *его* видения прошлого и творчески перерабатывает их⁴.

¹ В то время Кнут правил Англией, которую заполучил с помощью и поддержкой Святого Олава...(*перев. А. Д.*)

² После длительного викингского похода этот славный вождь готов был отправиться на родину. Но, когда он прибыл в Данию, Свейн, конунг датчан, предложил ему отправиться в Англию, Кнут сопровождал своего отца. В каждой битве они одерживали победу при помощи военной проницательности одаренного викинга, Олава. Наконец Этельред был изгнан, и Свейн занял весь остров, но через три месяца умер. Когда Кнут вернулся, датчане сделали его конунгом вместо отца (*перев. А. Д.*)

³ В это время Олав, сын Харальда <...> пребывал в Англии, где тогда помирил Этельреда с его братьями и способствовал его восшествию на престол. Впоследствии король Дании Кнут <...> лишил этого Этельреда власти и принудил его к вечному изгнанию [*перев. С. Ю. Агишева*]

⁴ В данном случае уместно обратить внимание на различие между «Кругом Земным» и «Историей» Монаха Теодрика.

Список литературы:

1. *Annales regii // Islandske Annaler indtil 1578 / Utg. ved G. Storm — Christiania: Grøndahl & Söns Bogtrykkeri, 1888. — S. 77-156*
2. *Англосаксонская хроника / Перев. с д-англ., коммент. и вступ. Статья З. Ю. Метлицкой — СПб.: Евразия, 2010. — 288 с.*
3. *Джаксон Т. Н. Исландские королевские саги о Восточной Европе. Тексты, перевод, комментарии. 2-е изд, испр. и допол., в одной книге. — М.: Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2012. — 779 с.*
4. *Bagge, S. Society and Politics in Snorri Sturluson's Heimskringla — Berkeley: University of California Press, 1991. — 339 p.*
5. *Гуревич А. Я. История и сага // Избранные труды. Крестьянство средневековой Норвегии — СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2006. — С. 13-126.*
6. *Ólafs saga ins helga // Heimskringla / Utg. af F. Jónson — Kbh.: G. E. C. Gads Vorlag, 1911. — S. 182-420.*
7. *Сага об Олаве Святом // Снорри Стурлусон. Круг Земной / Под ред. М. И. Стеблин-Каменского — М.: Наука, 1980. — С. 167-378*
8. *Ágrip af gamel norgeskonungs sögum / Ed. by M. J. Driscoll [2 ed.] — Exeter: Short Run Press Limited, 2008. — 126 p.*
9. *Historia Norwegiæ / Ed. By I. Ekrem and L. B. Mortensen — Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2006. — 245 p.*
10. *Агишев С. Ю. Монах Теодрик и его «История о древних норвежских королях» / Пер. с лат. яз., общ. ред. и коммент. С. Ю. Агишева; науч. ред. пер. Б. А. Макеев. — М.: Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2013. — 672 с.*
11. *Агишев С. Ю. Как Норвегия превращалась в средневековое государство: территория государства как потестарный объект // Восточная Европа в древности и средневековье. Ранние государства Европы и Азии. Проблемы политогенеза: XXII Чтения памяти члена-корреспондента АН СССР Владимира Терентьевича Пашуто, Москва, 19-21 апреля 2011 г. : материалы конференции / [редкол.: д.ист.н. Е.А. Мельникова (отв. ред.) и др.]. — С. 3-9.*
12. *Krag C. The early political unifications in Norway // The Cambridge History of Scandinavia. Vol 1./ Ed. By K. Helle — Cambridge, 2009. — P. 184-201.*

Сальникова О. И.
Научный руководитель: Назарова Л. А.
УрФУ (Екатеринбург)

Специфика пространственной организации пьесы Э. Уолша «Disco Pigs»

Художественное пространство, по мнению Ю. М. Лотмана, представляет собой «модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений» [3; 252-253], «континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие» [3; 258]. Пространство в художественном тексте моделирует временные, социальные, этические и другие связи в картине мира, оно «метафорически принимает на себя выражение совсем непространственных отношений в моделирующей структуре мира» [3; 252]. Одним из важнейших и часто встречающихся видов художественного пространства является пространство города.

Нетрудно заметить, что действие произведений ирландских драматургов рубежа XX-XXI вв. чаще всего происходит в столице. По мнению американского исследователя

театра и драмы К. Берчайлда, наиболее значительный вклад в изображение городского пространства Ирландии в современной драме вносит Энда Уолш (Enda Walsh, p. 1967) [2; 221-222]. В частности, действие его одноактной пьесы «Disco Pigs» происходит в провинциальном городе Корк, в то время как большая часть современных ирландских драматургов предпочитает, как уже было сказано выше, выбирать в качестве основного места развития событий своих произведений Дублин.

Рассматриваемая нами пьеса занимает особое место в драматическом творчестве Уолша. Впервые она была поставлена в 1996 г. театральной труппой Коркадорка, являющейся одной из ведущих независимых театральных компаний Ирландии. «Disco Pigs» считают прорывом драматурга, его выходом на международную театральную сцену: она была показана не только в Ирландии, но и в Европе, Австралии, Канаде, Дании, Германии, Венгрии и Великобритании.

Специфика изображения пространства в произведении заключается не только в выборе локуса, но и в способах создания художественного пространства, к которым прибегает драматург. Пьеса рассказывает о взаимоотношениях двух подростков — Даррена и Шинейд. С раннего детства они живут рядом, сознательно отгораживаясь от всего мира, и, таким образом, формируя вокруг себя тесное, закрытое, ограниченное пространство. Именно в нем герои чувствуют себя практически единым целым. Шинейд вспоминает о том, как с самого рождения между ней и Дарреном установились особо близкие отношения, по своей сути напоминающие отношения близнецов.

«Runt: Our 2 mams all sweetie an stinkin a new born babas n' blood! I member open an look my eyes an ja see a liddle baba **in the nex bed**. An dat liddle baba he look righ inta me, yeah. Our mams all da full of happy but da new babys say an do no-ting. We look cross da liddle-big **space** tween da beds... I see own him an he own see me. Deez liddle babies need no-ting else. So off home we go all packed! An da baby **houses side by side** la! ... an birrday in birrday out ... us togedder [...] An Pig own has me ... an Runt own have him. But we make **a whirl dat no one can live sept us 2**» [1; 15].

Существенную роль в создании пространства произведения играет специфика речи персонажей. Отгородившись от окружающего мира, Даррен и Шинейд создают собственный язык, в котором выражается их способность творчески преобразовывать окружающую действительность. Их язык состоит из элементов подросткового сленга и их собственного идиолекта, богатого на неологизмы и окказионализмы. Их речь также «отягощается» характерными особенностями ирландского диалекта английского языка. Стоит отметить, что чтение пьесы представляет определенную сложность.

Заслуживает внимания выбор прозвищ, которые главные герои дают друг другу — Поросенок (Pig) и Свинка (Runt). Выделенная нами специфика языка выражается также в особом названии, которое они ему дают — Pork Sity, которое рифмуются с названием настоящего города Корка. Об особой роли городского пространства в жизни героев говорит следующий отрывок:

«Pig: Is dis not Pig an Runt side by side, remembers? A silen deal is wad we may way back in sain fridgets ward, we join, remembers, an in dat look we set out Runt, you an me pal, to make us king **an queen a Pork sity!**

Runt: Leave!

Pig (beat): Yeah ol pal, leave! Les leave all dat scum to dat scum!! An nows breed it in, pal! Breed in Pork's own poxy air. Elp sued da cut an bruise ya da have, Runt. Jeas, Runt, wadda fook dat, hey! Sorry pal! Jus stay in real calm an Pig he put tings righ, hey! Smar boy!! So no tears liddle one! ... please! (Puts his hand over her eyes and covers his eyes with his other hand.) Calm mother, calm! An sleep an res, ol sweet ting! Calm liddle pretty skin. (Lowers his hands from her eyes.)» [1; 23].

Здесь раскрывается значимость придуманного городского пространства для главных героев: Поросенок говорит о том, что с самого рождения между ними и городом был заключен союз и установились отношения взаимозависимости. Подростки считают, что однажды они должны будут стать королем и королевой города. Когда Свинка заявляет о своем желании покинуть Порк Сити, оставить все и забыть это приглашение, Поросенок предлагает ей вдохнуть целебный воздух, чтобы восстановить силы и оставить все по-прежнему. К. Берчайлд высказывает предположение о том, что,

возможно, подобное отношение к окружающему пространству [имеется в виду представление о целительной силе родной земли. — О. С.] можно считать отголосками традиционного ирландского отношения к земле [2; 226].

Мифологическое пространство, подробно описанное В. Н. Топоровым, отмечает две возможных линии поведения героя: первая «характеризуется равнодушием, безразличностью» по отношению к пространству, вторая связана «с особым интересом к пространству, со способностью понимать его смыслы» [6; 241]. В пьесе происходит двунаправленный процесс мифологизации: с одной стороны, герои, мифологизируя самих себя, мифологизируют и окружающее пространство, с другой стороны, мифологическое пространство вынуждает их самим становится героями новой мифологической действительности. Мифологические представления составляют важную часть сознания героев, определяют их поступки и отношение к действительности. А. С. Поршнева отмечает особую значимость мифологического «подтекста» в создании семантики пространственных образов и говорит о том, что бинарные оппозиции, с помощью которых описывается пространство, могут быть сопоставлены с основными оппозициями мифологического мышления (*день/ночь, север/юг, внутренний/внешний, близкий/далекий, свой/чужой*) [4; 24-25]. Также важное место в системе бинарных оппозиций занимает противопоставление мужского и женского начал. В пьесе это взаимоотношение мужского и женского показано в рамках архетипического образа близнецов. В характерах Поросянки и Свинки прослеживается в целом присущее индоевропейской культуре распределение созидательной и деструктивной функций между близнецами. В образах Поросянки и Свинки также проявляются мифологические коды современного социокультурного пространства: например, они говорят о самих себе как о Бонни и Клайде, желая подчеркнуть нерушимость своего союза.

Действие пьесы приурочено ко Дню Рождения Поросянки и Свинки. Именно в этот день они начинают реальное путешествие по настоящему Корку, останавливаясь в ночном клубе, баре, пабе и закусочной. Герои стремительно перемещаются (на такси, на автобусе или пешком) от одного локуса к другому, комментируя посещаемые ими места и выражая свое отношение к ним и нигде не задерживаясь надолго. Чередование диалогов, состоящих из коротких обрывочных реплик, и развернутых монологов ритмически соответствует движению героев по городу: диалоги отведены для обсуждения действий или мест, в то время как в монологах отражаются личные переживания, рассуждения или воспоминания. Сами же локусы обозначаются без каких-то дополнительных комментариев: «Pig and Runt in a night-club», «Pig and Runt in taxi», «Pig and Runt go to enter the Palace».

Одной из главных особенностей создания пространства пьесы является использование описания звуков как маркеров того или иного пространства. В качестве примера можно привести самую развернутую ремарку, в которой появляются следующие образы: «Lights flick on. Pig (male) and Runt (female). They mimic the sound of an ambulance like a child would: 'beeb an beeb aa ba baa!!' They also mimic the sound a pregnant woman in labour makes. They say things like 'is all righ, miss', 'ya doin fine, luv', 'dis da furs is it?', 'is a very fast bee baa, all righ. Have a class of wator!' Sound of door slamming. Sound of heartbeats throughout». В дальнейшем Уолш часто прибегает к этому приему, чтобы обозначить тот или иной локус: «Loud disco/techno music follows. Pig and Runt scream and chant '17'. Music eventually stops. Sound of the bus stopping» (дискотека, автобус), «We hear the sounds of them eating mixed with them oinking» (закусочная), «Sounds of a quiet bar. Television can be heard. Runt and Pig look around. Runt whistles "God Save the Queen". Runt laughs» (бар), «Sounds of extremely busy pub and somebody singing "Danny Boy"» (паб).

Уолш создает пространство, которое полностью зависит от языка рассказчика и его способности создавать свою версию окружающей действительности. Городское

пространство показывается сквозь призму искаженного восприятия главных героев: во-первых, вполне можно говорить о нарушениях их психического здоровья, во-вторых, их сознание затуманено наркотическими веществами. Таким образом, мы имеем дело со своеобразным «ментальным» пространством, существующим только в воображении героев. Это пространство абстрактно, хаотично, беспокойно, нестабильно, драматург показывает связь Порк Сити и его жителей, объединенных общей природой.

Среди всех мест, которые посещают герои, особое значение имеет ночной клуб Palace Disco, который является центром в воображаемом Порк Сити. В. Н. Топоров говорит о характерном делении мифопоэтического пространства на центр и периферию: в центре пространство «отмечается алтарем, храмом, крестом, мировой осью... высшей персонифицированной сакральной ценностью» и выстраивается вокруг него [5; 340-341]. В воображении героев Palace Disco приобретает черты сакрального пространства и превращается в некий религиозный центр, который они описывают как «...a beautiful white marbly mosque! Is da Palace. Is da Palace Disco». Именно там происходит своеобразное ритуальное жертвоприношение — убийство одного из местных жителей реального Корка. Поросенку нужен только предлог для того, чтобы выплеснуть агрессию и накинуться на «обидчика» Свинки с кулаками:

«Pig. Oud oud oud oud oud OUD OUD OUD!!!! Take oud! Move oudda da fuckin way! Door open shut! Throw! You dirty liddle fuck she my girlfren bollix! Smash! Kassshhh! Open da nose da eye! Blood blood blood! An Smashhh smasshhhhh smash! I am da king, ya fuckidy fuck! Ashtray! Smash kaasshhhhh head smasshhhhh! Head crack op! She mine, luvver boy! She my girl! Me an her, king an queen ya bad boy! Scream baby liddle baby scream an SMASH SMASH SMASH ... SMASHHH!!!!

Runt. Oh, fuck.

Pig. Dead hun, just like an action flic! Big mess dis!

Runt. Cheerio. So-long pal» [1; 29].

Это событие становится переломным моментом в отношениях героев, именно оно подталкивает Свинку к решению разорвать связь с Поросенком, связь, которая становятся все более мучительной и болезненной для нее. В рассматриваемой нами сцене убийства происходит разрушение границ маленького мира главных героев: с одной стороны, Поросенок расшатывает границы изнутри, проявляя чрезмерную агрессию, с другой стороны, Свинка уже давно сознательно стремилась расторгнуть эти отношения и выйти за пределы их мира. Одновременно с разрушением этого пространства крушится выдуманный Порк Сити. Свинка убегает от Поросенка, не обращая внимания на призывы остаться.

«Pig. Wat? Stay! (Overlapping.) STAY STAY STAY STAY STAY STAY STAY STAY!!!!

Runt. (overlapping) GO GO GO GO GO GO GO GO GO!! An Runt race good dis time! Mus ged away! No mo all dis play an pain! So so-long to all dat pox! Go girl! Leave!» [1; 29].

В конце пьесы мы видим переход от воображаемого пространства к реальному. Свинка разрывает связь, стремится к свободе и переменам, говорит о своем желании переехать в другое место, которое, интересно отметить, представляется ей как настоящий Корк, уже без наркотической пелены. В ее финальном монологе представлено описание города, каким он видится ей теперь: «an I look a da sun creep up on my pal Pork... *Cork*. An da sun it really is a beautiful big thing (Beat.) An Runt she alone now. But is OK now, is all righ. (Beat.) Runt, she calm, calm down... an I watch... da liddle quack quacks... I look... at the ducks... as they swim in the morning sun... in the great big watery-shite... that is the river Lee». Пространство истинного Корка противопоставлено пространству воображаемого Порк Сити: оно открыто, спокойно, естественно, принадлежит природе.

Гаснет свет, Свинка остается одна и задает финальный вопрос «Where to?», который остается без ответа: городское пространство пьесы, «воображаемый» Корк исчез, когда она разорвала связь с Поросенком, она остается в одиночестве.

Итак, специфика изображения городского пространства в пьесе «Disco Pigs» заключается в средствах его создания. С самого начала пьесы читатель оказывается в

замкнутом пространстве мира, созданного Поросенком и Свинкой. Затем герои отправляются в путешествие, и читатель вместе с героями оказывается в фантастическом, хаотичном пространстве, глазами Поросенка и Свинки мы видим придуманный Порк Сити, который, как выясняется впоследствии, является искаженным вариантом реального ирландского города Корка. Таким образом, Уолш одновременно использует один и тот же локус в качестве реального и виртуального, фантастического. Воображаемое, мыслимое пространство при этом оказывается в полной зависимости от языка героев и их творческой способности создавать альтернативную реальность вокруг себя. В конце пьесы происходит разрушение маленького мирка героев и, как следствие, рассеивание пространства выдуманного ими Порк Сити. Только в финале впервые появляется образ действительного городского пространства Корка.

Список литературы:

1. Walsh E. *Disco Pigs and Sucking Dublin*/ E. Walsh. — Nick Hern Books, 1998. — 64 p.
2. Berchild Ch. L. *Staging Dublin: urban representation in Contemporary Irish Drama* : diss. dr of philosophy (Drama and Theatre) / Ch. L. Berchild ; University of San Diego, California, University of California, Irvine. — San Diego, 2003. — 255 p.
3. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. — Москва, 1988.
4. Поршнева А. С. Мир эмиграции в немецком эмигрантском романе 1930–1970-х годов (Э.М. Ремарк, Л. Фейхтвангер, К. Манн): монография. — 2014. — 305 с.
5. Топоров В. Н. Пространство / В.Н. Топоров // Мифы народов мира: Энциклопедия. — Москва, 1980. — Т. 2. — С. 340–342.
6. Топоров В. Н. Пространство и текст / В.Н. Топоров // Текст: семантика и структура. — Москва, 1983. — С. 227–284.

Сычкина О. П.
Научный руководитель: Мищенко О. В.
УрФУ (Екатеринбург)

Художественные функции поэтонима Стефания / Штеффи в тетралогии А. Тор

Штеффи — главная героиня тетралогии детской писательницы из Швеции Анники Тор. В возрасте двенадцати лет Штеффи Штайнер, происходившая из еврейской семьи, вынуждена бежать из оккупированной нацистами Австрии. Так она оказывается в Швеции, где живет с приёмными родителями. На долю юной героини выпадает множество испытаний: резко вырванный из привычной среды ребенок оказывается разлучен с родителями, отправлен в чужую страну, где проблемы национального и религиозного характера встают особенно остро.

В произведении имеет место вариативная номинация: героиню называют Штеффи и Стефания. Разумеется, Штеффи — уменьшительная форма имени Стефания. Необходимо подчеркнуть, что разное написание двух форм этого имени (в русском переводе инициаль этих двух вариантов имени различается) в данном случае не играет никакой роли, т.к. в шведском оригинале в обоих случаях пишется латинская S и уменьшительный вариант произносится как *Стеффи*, русский же перевод передает оригинальное звучание немецкого имени *Штеффи*.

Имя собственное выполняет ряд функций, которые в самом общем плане можно разделить на лингвистические и художественные [3:190]. Лингвистический блок функций для нас в данном случае неактуален, т.к. в его контексте имя собственное рас-

считается как единица языка. В нашем исследовании мы анализируем блок художественных функций поэтонима — имени в художественном тексте.

Из художественных функций в настоящем исследовании релевантными для нас являются функция реминисцентная (или аллюзивная) и концептуальная [1:279].

Обратимся к реминисцентной функции. Реминисценции и аллюзии (т.е. неявные реминисценции) в данном случае связанные с историко-мифологическими персонажами — Святым Первомучеником Стефаном и Святой Стефанидой (или мученицей Стефанидой Дамасской). Т.к. реминисценции в данном случае рождаются в связи с именем собственным, обратим внимание на его внутреннюю форму. Имя *Стефания* (*Стефан*) восходит к древнегреческому «венки, венец, корона, диадема». Выбор имени в художественном тексте не бывает случайным, т.к. обусловлен общей эстетической установкой произведения, и вместе со всеми остальными элементами текста подчинено единому замыслу [3:190]. Более подробно это будет рассмотрено ниже.

Итак, Стефан Первомученик, или Святой Стефан, считается первым христианским мучеником. Мы узнаём о нем из Деяний святых Апостолов: Стефан происходил из евреев диаспоры и примерно 33-36 гг. н.э. был побит камнями за христианскую проповедь в Иерусалиме. Он проповедовал «слово Божие», «совершал великие чудеса и знамения в народе», вследствие чего «число учеников весьма умножалось в Иерусалиме; и из священников очень многие покорились вере», чем Стефан и вызвал недовольство евреев диаспоры, и в итоге был побит камнями [Деян. 6, 7].

В книге Деяний мы также находим речь Стефана, где он говорил об «истинной» вере: противопоставил истинную веру Моисея идолопоклонничеству Аарона (создавшего золотого тельца), «истинную» веру Давида и его сына Соломона построившего Храм, что, по мнению Стефана, не являлось проявлением истинной веры. Стефан утверждал, что «Всевышний не в рукотворённых храмах живет» [Деян. 7:48]. Последняя фраза будет иметь принципиальное значение в нашем исследовании.

Сведения о жизни Святой Стефаниды содержатся в житиях святых мучеников, согласно которым она жила во II веке н.э. и прославилась тем, что заступилась за Виктора (впоследствии именуемого Святым Виктором или мучеником Виктором Дамасским), который был сторонником христианской веры и отказался совершить языческое жертвоприношение, в связи с чем подвергся жестоким истязаниям. Стефанида, которой, согласно источникам, было не более шестнадцати лет, открыто поддержала Виктора, была схвачена, отказалась совершить языческое жертвоприношение и предпочла умереть. Она была привязана к двум согнутым пальмам и разорвана. После этого Виктора обезглавили [2].

Почему же параллели с этими двумя историческими (или мифологическими — в данном случае это не имеет значения) персонажами представляются нам оправданными?

Во-первых, Стефан был евреем, принявшим христианство. Еврейка Штеффи, находясь в Швеции, вынуждена принять христианство — она вступает в Пятидесятническую церковь.

Во-вторых, вспомним слова Стефана об истинной вере: Бог «не в рукотворённых храмах живет». Весь путь развития и взросления нашей героини — это путь поиска этой самой «истинной веры», но не в смысле выбора какой-то одной «правильной» религии (иудаизма или христианства). Истинная вера Штеффи не связана ни с ее еврейством/иудейством, ни с новым для нее христианством — свою истину и свою веру героиня находит в осознании важности ценностей общечеловеческого, непреложного характера. Это — важность отношений между людьми, дружба, любовь, честность, умение и стремление понять другого человека, оценить все его человеческие достоинства,

невзирая на его национальную принадлежность и социальный статус, и принять его со всеми его недостатками.

Так, например, когда Штеффи переезжает с острова в Гётеборг и поселяется в семье врача Седерберга, она сообщает об этом в письме родителям. Однако, когда отец Штеффи выразил свою радость в связи с тем, что теперь его дочь будет возвращаться в более подобающем ей социальном круге (ведь он сам был врачом, его жена была оперной певицей — Штеффи происходила из интеллигентной семьи), Штеффи, в Швеции нашедшая лучших друзей среди выходцев из простых семей рабочих, внезапно поняла, что даже ее отец, всегда пользовавшийся ее любовью и уважением, может иметь стереотипы и предубеждения, от которых Штеффи сумеет отказаться уже в тринадцатилетнем возрасте. Безусловно, это становится важным шагом в процессе духовного взросления Штеффи.

Другой важный шаг мы наблюдаем, когда семнадцатилетняя героиня разрывает отношения со Свеном Седербергом, которого она очень любит и который, будучи к тому же человеком не в достаточной мере зрелым и слабовольным, изменяет ей. Долгое время Штеффи не может решиться на это и, получив от своей тети приглашение уехать в Америку, где она сможет осуществить свою мечту и получить медицинское образование, она хочет простить Свена и остаться с ним в Швеции, но потом все-таки осознает необходимость избавиться от психологической зависимости от этого человека и уезжает в США.

Что касается сюжета о Стефаниде, то нам кажется уместным обозначить следующую параллель: по легенде, Стефаниде было всего шестнадцать лет, тетралогия А. Тор охватывает около пяти лет жизни Штеффи — с двенадцати до (примерно) семнадцати лет. Несмотря на свой юный возраст, оба персонажа демонстрируют значительную психологическую зрелость, способность принимать взвешенные «взрослые» решения и, отстаивая свою точку зрения, идти вразрез с общественным мнением и нормами.

Обратимся к концептуальной функции поэтонима *Стефания / Штеффи*. Мы убеждены, что смыслы, порождаемые выявленными реминисценциями, участвуют в формировании основных концептов, связанных с поэтонимом *Стефания / Штеффи*, проявляются через поэтоним и помогают построить художественный образ. Особого внимания в связи с этим заслуживают концепты «венец», «истина» и «вера».

Концепт «венец» (или «корона») репрезентируется внутренней формой имени. Корона является символом власти, а венец символизирует победу. Штеффи действительно в конце одерживает своего рода победу, в первую очередь победу моральную, духовную: она преодолевает все трудности взросления и становления личности, наблюдает разные «экстремальные» варианты развития событий (так, не находит счастья ни еврейка Алиса, всячески скрывающая от общества свою национальную принадлежность, ни противопоставленная ей ортодоксальная еврейка Юдит, в конце концов лишившаяся рассудка) и выбирает свой путь.

Отказ от следования чужим примерам и образцам, заданным социумом, решительный разрыв отношений с недостойным человеком — это и есть духовная победа семнадцатилетней героини. В связи с этим актуализируется и символика «власти» как «власти над своей судьбой», сюжетно представленная тяжелым и отважным решением героини отправиться в Америку, оставив в Швеции ставших ей близкими людей, осознав ответственность за свою судьбу и необходимость её контролировать.

Концепт «венец» безусловно связан с концептами «истина» и «вера», которые нет смысла рассматривать по отдельности. Выше мы уже комментировали концепцию поиска героиней истинной веры. Связывая концепты «вера» и «венец», можно сказать, что достижение истинной веры и является для героини духовной победой, которая да-

ет ей власть над жизненными обстоятельствами и возможность проявления собственной воли в выборе дальнейшего пути.

В завершение обратим внимание на внутреннюю форму фамилии Штеффи — *Штайнер: stein* — камень. Во-первых, как мы уже упоминали, Первомученик Стефан был побит камнями. «Побиение камнями», или лапидация, было и до сих пор остается видом смертной казни. Ассоциируясь с наказанием за преступления против закона Божьего, оно также символизировало общественное презрение, объект которого воспринимался как изгой. Т.к. Штеффи испытывает трудности в определении своего социального и религиозного статуса и, не желая быть ни иудейкой, ни христианкой, подвергается остракизму и со стороны евреев-иудеев (как стремящихся подчеркнуть свою религиозную и национальную принадлежность, так и желающих эту принадлежность скрыть), и со стороны христиан. Поэтому в контексте интерпретации образа героини камень символизирует столкновение с общественной неприязнью, положение изгоя, связанное с незакрепленностью героини ни в одной из культур, и примирение с этими обстоятельствами, а значит, в какой-то степени и их преодоление. (Здесь также можно указать на ассоциативную связь образа героини с образом апостола Петра, чье имя в переводе с древнегреческого означает «скала, камень». Это тема, требующая отдельного исследования, в данной статье рассмотрена не будет). Во-вторых, камень символизирует стабильность, постоянство и прочность, а также это символ божественного сознания и духовной силы. Данное символическое значение проявляется в духовной зрелости героини. Таким образом, можно говорить и о концепте «камень», который в данном случае напрямую соотносится с концептами «венец», «истина» и «вера», а реминисцентная, или аллюзивная, функция поэтонима *Штеффи / Стефания* оказывается связанной с функцией концептуальной.

Список литературы:

1. Калинин, В. М. Поэтика онима. — Донецк: Юго-Восток, 1999. — 408 с.
2. Православный церковный календарь. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://azbyka.ru/days/sv-stefanida-damasskaja>
3. Фомин А. А. О функциях имен собственных в художественном тексте / Дергачевские чтения-2002: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Материалы междунар. науч. конференции. / Сост. А. В. Подчиненов. — Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та, 2004. С. 190-191.

СЕКЦИЯ 1. Проблемы классического литературоведения: автор, герой, система образов, жанр, художественные методы и приёмы

Баисова А. Ю.
Научный руководитель: Назарова Л. А.
УрФУ (Екатеринбург)

Особенности юмора в рассказе Вуди Аллена «Образ Сиднея Кугельмаса в романе “Госпожа Бовари”»

Кто такой Вуди Аллен? Пожалуй, в наш век информационных технологий, высокоскоростного интернета и легкого доступа к любой информации достаточно короткого клика мышкой, чтобы узнать практически все подробности жизненного и творческого пути этого необычного человека.

Вуди Аллен (Woody Allen; имя при рождении Аллен Стюарт Конигсберг (Allen Stewart Konigsberg); полное официальное имя — Хейвуд Аллен (Heywood Allen); р. 1935) — удивительная личность, обладающая множеством талантов. Он — американский кинорежиссер, талантливый сценарист, актер-комик, четырехкратный обладатель премии «Оскар», автор многочисленных рассказов и пьес и даже виртуозный кларнетист. Наибольшую известность ему принесли, конечно, фильмы. После многих лет упорной работы, он стал одной из самых влиятельных фигур в современном кинематографе, и множество голливудских звезд мечтает сняться в его картинах. Признание публики он заслужил в первую очередь своими остроумными комедиями, которые не спутаешь ни с какими другими, благодаря неповторимому образу главного героя, а также присутствию в них особого, искрометного, «алленовского» юмора.

Многие критики отмечают, что фильмы В. Аллена представляют собой образец «авторского кино» [2], снятого на основе разрабатываемой американским художником «интеллектуальной комедии». Данный жанр гармонично сочетает традиции фарса и экзистенциальной драмы, разбавленные обращением к театру абсурда, сатирической и психологической драме. О вполне серьезных темах, затрагиваемых автором, зачастую говорится с острой иронией и насмешкой. В творчестве американского режиссера и сценариста проявляется отличное знание им истории литературы, музыки и кино, видна его широкая эрудиция, очевидно эксплицируемая множеством реминисценций и аллюзий на произведения классической и современной культуры.

Однако в данной статье нас будет больше интересовать Вуди Аллен-писатель¹, перу которого принадлежит четыре сборника юмористических рассказов: «Сводя счеты» (Getting Even, 1971), «Без перьев» (Without Feathers, 1975), «Побочный эффект» (Side Effect, 1980), «Чистая анархия» (Mere Anarchy, 2007), а также сборник одноактных пьес (Three one-act plays, 2003), опубликованный в России под названием «Риверсайд Драйв». Кроме указанных четырех сборников, переведенных и изданных в нашей стране, российскими издателями были также составлены два сборника алленовских рассказов под названиями «Записки городского невротика, маленького очкастого еврея, вовремя бросившего писать» и «Шутки Бога». Также отметим, что в 2010 году Аллен

¹ Отметим, что писательская карьера интересующего нас автора началась рано, в 15 лет. (См. об этом Kelley K. Rolling Stone, A Conversation with the Real Woody Allen. — Эл. Ресурс. Режим доступа: <https://books.google.ru/books?>) В одном интервью он признавался: «Я всегда говорю, что стал писать раньше, чем научился читать». Занятия Аллена литературой начались с придумывания им подрисованных строк для разных журналов, например для The New Yorker. Свою деятельность на данном поприще он начал, вдохновившись работами четырех выдающихся комиков этого журнала: С. Дж. Перельмана, Дж. С. Кауфмана, Р. Бенчли и М. Шульмана, чей материал он модернизировал.

выпустил аудио-версию четырех своих сборников, в которой он сам читает 73 рассказа. За эту работу он был номинирован на Grammy Award for Best Spoken Word Album.

Цель данной статьи — рассмотреть особенности алленовского юмора на примере его рассказа «Образ Сиднея Кугельмаса в романе «Госпожа Бовари»», кстати сказать, отмеченного престижной литературной премией имени О'Генри «Дары волхвов» за лучший рассказ.

Сюжет произведения незамысловат. Главный герой Сидней Кугельмас — профессор классической словесности в Сити-колледже. Имеет двух детей от первого брака и, как следствие, череду забот, связанных с выплатой алиментов. Вторая жена также не соответствует его идеальному представлению об образцовой супруге. Она не устраивает его и потому, что «оказалась мещанкой», и потому, что «раздулась, как дирижабль» [1; 57], и потому, что не удовлетворяет его потребности в страстной и романтической любви. Недовольный своей жизнью, Сидней отчаянно ищет выход и находит разрешение своих проблем у «Великого Перского» — могущественного волшебника, который, помимо всего прочего, обладает талантом переносить людей в художественный мир любого выбранного писателя и обратно.

Используя магический артефакт, действие которого не требует специальных знаний («Стоит мне поместить в шкафчик вместе с вами какой-нибудь роман, закрыть дверцы и трижды постучать, как вы немедленно перенесетесь в эту книгу» [1; 60]), Перский переносит Сиднея в роман Гюстава Флобера «Госпожа Бовари». Сидней и Эмма почти сразу становятся любовниками, и, следуя женскому любопытству, Эмма вскоре просит Кугельмаса показать ей его мир. Герой соглашается, и Перский переносит Эмму в сиднеевскую реальность. Однако при «переходе» со шкафом что-то случается, и вернуть Эмму обратно теперь невозможно. Пока Сидней и Перский тщетно пытаются исправить положение, влюбленность Сиднея, обратно пропорциональная длинным счетам Эммы за гостиницу, быстро ослабевает. В конечном итоге Эмму все-таки удастся переместить в художественный мир «ее» романа.

При всем этом, финальную точку в произведении Аллен поставит позже. Пережив авантюру, на время отбившую охоту путешествовать по литературным мирам, Сидней Кугельмас снова пускается во все тяжкие. Полученный опыт оказывается таким заманчивым, что спустя несколько дней герой выбирает себе новое увлечение и решает на поиск нового эротического приключения. Но что-то идет не так: Перский падает за смертью, шкаф сгорает, как и весь дом, а главный герой оказывается «в старом учебнике интенсивного курса испанского языка и до конца своих дней носился по бесплодной скалистой местности, спасаясь от здорового мохнатого неправильного глагола tener (исп. «иметь»), гонявшегося за ним на длинных тонких ножках» [1; 77].

Итак, уже краткий пересказ произведения В. Аллена позволяет говорить о том, что перед нами несомненно текст, исполненный юмора и мягкой авторской иронии по отношению к герою и к тем событиям, которые он провоцирует своим поведением. Писатель не акцентирует фантастическую составляющую сюжета — перемещение Сиднея Кугельмаса и мира реального в мир художественного вымысла. Наоборот, сознательно приземляет данный факт, низводя до уровня ничем не примечательного быта, играя на столь важной для него в этом рассказе оппозиции «высокое/низкое». Так, впервые увидев волшебный артефакт, который может помочь ему исполнить все мечты, герой разочарованно отмечает про себя: «С виду это была дешевая китайская горка с облупившимся лаком» [1; 60]. Также и внутри шкафа, когда волшебство уже началось, он не увидел ничего примечательного, скорее наоборот, зрелище еще больше обескуражило его: «Прямо перед собой он увидел пару нелепых брильянтов, приклеенных к ободранной фанере» [1; 60].

Пошлость, спрятанная за красивыми мечтами и высокими идеалами, — основная тема рассказа В. Аллена. Именно поэтому, на наш взгляд, его героиней и становится Эмма Бовари. Традиционно считается, что произведение Флобера посвящено критике фальшиво-романтических представлений о жизни. Современный читатель, хорошо знакомый с учением З. Фрейда, чаще всего прочитывает данный роман как историю о женщине, бессознательно скрывающей свою сексуальную неудовлетворенность под маской «высоких чувств», заимствованных у героинь прочитанных ею любовных романов.

Подобное восприятие позволяет провести прямую аналогию между романом и рассказом и в полной мере ощутить иронию американского писателя. Флобер заявлял: «Я — Эмма Бовари». А в рассказе Вуди Аллена никто не является Эммой Бовари более, чем ... Сидней Кугельмас. Он женат, но его жена, как уже говорилось ранее, не соответствует романтическому образу идеальной возлюбленной. Герой погружен в повседневные проблемы, погряз в рутине, но жаждет романтики: «Мне нужна другая женщина. Мне нужен роман. Возможно, по мне не скажешь, но я из тех, кому необходима романтика. Я не могу жить без нежных чувств, без флирта. Я не становлюсь моложе и, пока не поздно, хочу заниматься любовью под песни гондольеров, сидеть за столиком в «21», потягивать красное вино, острить и молчать, глядя в её глаза, в которых отражаются свечи» [1; 57-58]. Книжно-возвышенные мечты Сиднея довольно быстро разоблачаются автором. Его слова о жажде романтики звучат фальшиво и лицемерно, возникает стойкое ощущение, что это лишь игра речевыми клише и трюизмами.

Трюизмом можно считать и еще один прием, который кочует у Вуди Аллена из фильма в фильм, а именно: изображение приема у психоаналитика. Главный герой посещает психоаналитика (снова фрейдовская тема в произведении), чтобы разобраться со своими проблемами, но психоаналитик не слушает его, ведет себя так, будто только и ждет конца приема, а Сидней торопливо рассказывает ему о своем сне в надежде на анализ, которого не будет и который, собственно, и не нужен.

Так же, как когда-то Флобер, Аллен постепенно развенчивает своего героя, но, в отличие от предшественника, использует при этом пафос комического. Автор всячески акцентирует внимание читателя на неких несоответствиях, условностях, на которые сам герой не обращает ровным счетом никакого внимания. Например, Сидней, попадая в реальность «Мадам Бовари», может легко говорить с Эммой, ведь «она говорила словами превосходного английского перевода из книжки Перского» [1; 63]. Другой пример: Сидней радуется близости с Эммой, думая «Боже мой, я делаю это с мадам Бовари! — шептал самому себе Кугельмас. — Я, который всю жизнь путал артикли!» [1; 66].

Стереотипы восприятия — главная мишень американского писателя. Герой рассказа выбирает Эмму не только потому, что она в его представлении должна совпадать с ним в восприятии мира, но и элементарно потому, что она француженка, а значит, точно сможет удовлетворить не только его высокие, духовные потребности.

Тот факт, что образ самого себя, который Сидней стремится создать в глазах окружающих, сильно отличается от того, кем он на самом деле является, со всей очевидностью проявляется в двух эпизодах. Во-первых, в финале взаимоотношений Эммы и Кугельмаса. Длинные счета за содержание «возлюбленной» в дорогой гостинице приводят к тому, что герой почти готов покончить с собой: прагматика убивает романтику, а не наоборот, как положено классическим романтическим каноном.

Во-вторых, разоблачение героя очевидно проявляется и в поиске им нового объекта своих любовных притязаний. В эпизоде выбора литературного произведения, в которое после романа Флобера хотел бы отправиться Сидней, волшебник Перский начинает перечислять: «Так кого изволите? Сестру Керри? Фрекен Юлию? Офелию? Может быть, что-то из Сола Беллоу? Слушайте, а как вам Кармен? Хотя, пожалуй, для вас

это уже тяжело» [1; 61]. В конечном итоге сам герой выражает желание попасть в знаменитый роман Филиппа Рота «Жалобы Портного», чтобы познакомиться с Мартышкой — одной из второстепенных героинь этого романа, известной своей сексуальной разнузданностью.

В этом плане нам представляется интересным следующее наблюдение. Если принять во внимание тот факт, что образ Кугельмаса изначально, как уже говорилось выше, калькирует образ главной героини флоберовского романа, то вопрос о симпатиях автора рассказа становится, при всем его ироническом отношении к героям, все же очевиден. Жизнь Эммы устраивается. Ее пригласил на работу один внебродвейский продюсер, которого выдвинули на «Тони». Позднее она благополучно возвращается в мир своего романа. Кугельмас же обречен на вечные скитания по учебнику испанского.

Список литературы:

1. Аллен В. Побочные эффекты / пер. с англ. — Москва, АСТ : CORPUS, 2013. 256 с.
2. Цыркун Н.А. Рецензии. Эл. Данн. Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2009/01/n1-article8>
3. Kelley K. Rolling Stone, A Conversation with the Real Woody Allen. Эл. Данн. Режим доступа: <https://books.google.ru/books?id=kAzsSQspKqoC&pg=PA7&lpg=PA7&dq=%D0%9A.+Kelley.+Rolling+Stone,+A+Conversation+with+the+Real+Woody+Allen&source=bl&ots=oqxHWYLRc&sig=wZAqBVS beK0 NPhqYXqHMGajzg&hl=ru&sa=X&ved=0CBwQ6AEwAGoVChMImbrQiOGQxgIVh4wsCh1cuw0R#v=onepage&q=%D0%9A.%20Kelley.%20Rolling%20Stone%2C%20A%20Conversation%20with%20the%20Real%20Woody%20Allen&f=false>

Калистратова М. А.
Научный руководитель: Маркин А. В.
УрФУ (Екатеринбург)

Интертекстуальность в романе Иэна Макьюэна «Утешение странников»

Имя Иэна Макьюэна на устах у многих людей. И это совсем не случайно: Иэн Макьюэн — автор 13 романов (не говоря уже о сборниках рассказов, сценариях и даже опыте написания оперного либретто), лауреат премий Сомерсета Моэма, Иерусалимской премии и, конечно, Букеровской, по его романам поставлен не один фильм, в числе которых и отмеченная Золотым Глобусом драма Джо Райта «Искупление». Его творчество стало материалом для ряда исследований, в том числе и довольно масштабных, таких как «Understanding Ian McEwan» (Понимая Иэна Макьюэна) Дэвида Малкольма и книге из серии «Contemporary British Novelists», написанной Домиником Хедом («Ian McEwan»). Критики отмечают своеобразие авторского стиля Макьюэна, отмечают «остроту» поднимаемых тем, говорят о том, с какой скрупулезностью и точностью Макьюэн подбирает слова. Конечно, бывает и так, что критики не столь лестно отзываются о произведениях упомянутого автора, но в одном можно быть точно уверенным — равнодушия произведения Макьюэна, как правило, не вызывают.

Роман «The Comfort of Strangers» (у нас существует в двух переводах: «Стоп-кадр!» и «Утешение странников»), написанный в 1981 году, возможно, не является самым известным произведением Макьюэна, однако и ему уделяется немало внимания. Это второй по счёту роман Макьюэна, и о нём говорят как о романе «переходном», романе, знаменующем этот переход от «молодого» Макьюэна к Макьюэну «зрелому». Уже в нём можно отметить то, что будет присуще «зрелому» писательскому периоду: игру с чита-

тельскими ожиданиями, острую и даже пугающую тематику и, наконец, нарочитую и, в то же время, ироничную интертекстуальность.

«Утешение странников» — роман венецианский, то есть роман, где Венеция выступает не только местом действия, но и полноправным участником событий, диктуя героям и читателям правила понимания смыслов, скрытых в ней.

Несмотря на то, что имени романый город не имеет, в нём угадывается та самая загадочная Венеция, так восхищавшая и пугавшая многих. Она угадывается в лабиринте узких улиц, отсутствии наземного транспорта, близости к воде, деятельности местных жителей и обилию туристов. Но довершить картину, увериться в том, что перед нами Венеция, помогает нам именно присутствие в тексте литературных аллюзий.

Венеция является одним из наиболее «литературных» городов, поскольку о ней создано бесчисленное количество произведений, и с каждым днем их список множится. Венеция в принципе сформировала в литературе (как часто говорят исследователи, в «западно-европейской» литературе) достаточно традиционный и чёткий образ. Поэтому практически любой текст об этом городе будет неизбежно напоминать другой, современный или же предшествующий ему. И роман Макьюэна не исключение. Люди, пишущие работы об «Утешении странников», называют десятки произведений, аллюзии на которые они видят в романе Макьюэна, хотя кажется необходимым отметить, что многие из этих ассоциаций связаны с общей интертекстуальностью Венеции как таковой.

Однако следует назвать несколько писателей и их произведений, важность отсылок к которым (как и их наличие) представляется важным.

В контексте романа «Утешение странников» упоминается имя одной из трагедий Шекспира, а именно трагедии «Гамлет». Джудит Себойе писала о трагедии «Гамлет» в своей работе по вышеупомянутому роману Макьюэна, но она рассматривала связь «Гамлета» и «Утешения странников» в контексте теорий Фрейда [1; 127]. «Гамлет», безусловно, не «венецианская» трагедия, но упоминание имени Шекспира невольно отсылает нас к тем произведениям прославленного поэта и драматурга, речь в которых идет о Венеции — к трагедии «Отелло» и комедии (которую исследователи, однако, чаще называют драмой) «Венецианский купец».

В этих произведениях уже присутствует оценка Венеции как города высококультурного и свободного, открытого для людей. Но это ещё и коварный город, способный отравлять человеческие души, заставить пробудиться худшее в людях, это то место, которое может как спасти человека, так и погубить его. Наум Яковлевич Берковский, например, говорит о том, что главный конфликт в трагедии «Отелло» заключается в том, что Отелло не может «подстроиться» под нравы Венеции, не принимает её двуличия: «Отелло смешался с прахом и хаосом, — хотели же от него иного, его толкали в сторону человеческой посредственности, двусмысленной жизни, обычной в домах флорентинцев и венецианцев. Яго ему нашептывал, что есть же такие счастливые мужья — они приспосабливаются к своим обидам, довольствуются формой, живут между правдой и ложью. Вот этой двойной жизни Отелло и не принимает; Яго хотел из него сделать тривиальную обезьяну, имитатора обыденных людишек, и ничего не добился» [2]. Шейлок, один из главных героев «Венецианского купца» называет этот город «распутным венцом», тогда как и сам он, в некотором роде, уже является детищем этого города — как пишет А.Смирнов в комментариях к одному из изданий «Венецианского купца», «Шекспир изображает Шейлока не только как нарост на теле Венеции, не только как бич ее, но и как продукт и жертву ее уклада, самого ее строя» [3]. Подобное видение Венеции стало уже традиционным и, безусловно, почти любое последующее произведение о Венеции будет так или иначе отсылать нас к бессмертным произведениям Шекспира.

Однако, конфликт «чужеземца» и Венеции, невозможность ассимиляции чужеземца с внешне благосклонной, но коварной средой этого города, присутствует и в «Утешении странников». Роберт, наследует родовой дом в Венеции. Этот дом — дом его деда, дом его отца, но не самого Роберта. Роберт вырос в Англии, и дом в Венеции для него чужой. Чужой не только потому, что он не жил в нем, но и потому, что он не «вписывается» в тот образ, носителями которого были его дед и отец, образ сильного мужчины, патриарха, главы семейства, обладателя сильного и волевого характера. Роберт же стремится быть похожим на них, на этих мужчин-венецианцев, но не может. Пытаясь ассимилироваться со средой, столь естественной для его деда и отца, он раз за разом терпит поражение. Единственный способ проявить свою мужественность для Роберта — насилие, которое достигает своего апогея — убийства.

Помимо этого, ассоциации с произведениями Шекспира вызывает и общая «театральность», сценическая природа романа — символика белого и черного, игры света и тени, своего рода камерность. Безымянность города в таком контексте кажется способом универсализировать пространство, сделать его доступным для сцены. Кроме того, в 1980 году Макьюэн написал сценарий для телевизионного фильма “Imitation Game”. И часто «Утешение странников», написанный в 1981 году, рассматривают вместе с этим сценарием (как это делает, например, Доминик Хед). Однако, вопрос о «театральности» романа Макьюэна требует дальнейшего исследования.

Следующая интертекстуальная отсылка, являющаяся, на наш взгляд, крайне важной, — отсылка к «Камням Венеции» Джона Рёскина.

Отношение Рёскина к Венеции было неоднозначным. С одной стороны, его восхищала архитектура города, её красота и стать. А с другой, Венеция повергла его в определённое разочарование. Будучи знакомым с городом заочно через труды других писателей и путешественников (в частности лорда Байрона), Рёскин был полон восторга и с нетерпением ждал встречи с Венецией. По прибытии же Джон Рёскин был неприятно озадачен упадком столь великого прежде города. Он часто говорил о том, что город стал похож на музей. Но Рёскин смотрел на это обстоятельство с оптимизмом: он видел в этом возможность создать новый город, спасая старые достопримечательности. В числе которых, безусловно, был и собор Святого Марка, описание которого пародируется в романе Макьюэна.

Цитата из Рёскина приведена практически дословно, но, будучи вложенной в мысли Колина, она так или иначе подвергается значительному пересмотру. Колин, вспоминая слова знаменитого писателя, не столь увлечён созерцанием собора, его больше интересует младенец, что сидит, выпучив глаза, напротив него на руках у своей матери: «его безумные глаза, круглые и пустые, сверкнув, окинули взглядом залитую солнцем площадь и с выражением, которое казалось исполненным удивления и гнева, остановились на крыше собора, где, как было когда-то написано, венцы арок, словно в экстазе, разбивались в мраморную пену и взмывали в бесконечную синь неба застывшими в камне завитками и вихрями, как будто прибрежные волны, скованные внезапным морозом за миг перед тем, как рухнуть вниз. Младенец издал густой горловой гласный звук, и его ручка дернулась в направлении храма» [4; 35]. И вот как величественно это выглядит у Рёскина: «пока наконец гребни арок, словно в экстазе, не разбиваются мраморной пеной, взметнувшись в небесную синь искорками и завитками скульптурных брызг, как будто буруны на берегу Лидо застыли, не успев обрушиться» [5; 88]. Рёскин известен почти каждому англичанину, поскольку он был не только сам был выдающимся деятелем культуры, но и поддерживал начинания других, основывая различные фонды, существующие и по сей день. Как человек искусства, актёр, Колин читал произведения Рёскина и появление цитаты из него не кажется нам удивительным. Однако, если рассмотреть контекст, то можно отметить, что величественность,

поэтичность и пафос, присутствующие у Рёскина, обыгрываются Макьюэном если не гротескно, то, как минимум, иронически.

В этом моменте мы вполне явно можем увидеть авторскую иронию: образованный, подкованный литературно и «туристически» человек оказывается не в состоянии понять и увидеть всё великолепие, всю красоту собора Святого Марка. Как отмечает Доминик Хед в своей книге «Иэн Макьюэн»: «Нелепое сопоставление ребенка с архитектурой, вкуче с двойственным отношением Колина к ребёнку и сухостью, второстепенностью его восхищения архитектурным феноменом, формируют в нас ощущение, что Колин не способен распознавать окружающую его реальность, или, хотя бы, погружаться в неё» [6; 64].

Ссылаясь на Кристофера Рикса, Дэвид Малкольм отмечает, что в тексте присутствуют и другие аллюзии на Рёскина, способствующие формированию особенной атмосферы «гротескного и ужасного» [7; 67]. Помимо этого, Дэвидом Малкольмом было также отмечено, что парафраз из Рёскина практически не нарушает стилевой целостности романа, поскольку собственно авторские описания стилистически не слишком сильно отличаются от описания Рёскина [7; 71].

Далее хотелось бы обратиться к более позднему произведению, которое, однако, является самым важным и «влиятельным» для анализа «Утешения странников» — новелле Томаса Манна «Смерть в Венеции».

Как пишет в своей статье «Фауст и фантаст» А.Борисенко, «Макьюэн всегда с большой охотой подсказывал критикам, какие именно литературные влияния следует искать в той или иной его книге: «Цементный садик» перекликается с «Повелителем мух», «Невинный» настойчиво обращается к стереотипам шпионского романа, «Утешение странников» заставляет вспомнить «Смерть в Венеции» Томаса Манна, «Амстердам» — дань Ивлину Во, «Искупление» же Макьюэн называет своим «джейн-остеновским» романом» [8].

Влияние новеллы Томаса Манна распространяется на уровень основного конфликта романа: одержимость взрослого мужчины женщиной более молодым — Ашенбах и Таццио у Манна — Роберт и Колин у Макьюэна; стремление к саморазрушению Ашенбаха в «Смерти в Венеции» — неосознанное движение к саморазрушению Колина и Мэри в «Утешении странников»; страшная смерть Колина, его «условная» (и, в то же время, безусловная) вина в случившемся — красота — в «Утешении странников»: одержимый красотой Колина Роберт убивает объект своей страсти — смерть одержимого красотой Таццио Ашенбаха, «убитого» ей у Манна — холера, поразившая город и самого Ашенбаха, воспринимается Ашенбахом как наказание за преступление, за свою подверженность страсти, за свою «порочную» влюбленность.

Присутствует и прямая отсылка (обыгранная Макьюэном, однако, иронически) к тексту «Смерти в Венеции» — песня в баре Роберта и тоскливая мелодия с «рефреном-гоготом», услышанная Ашенбахом:

«Ашенбах не припоминал, чтобы когда-нибудь слышал эту песенку, задорную, на непонятном диалекте, с рефреном-гоготом, который добросовестно, во весь голос, подхватывали все остальные. Слова и инструментальный аккомпанемент здесь замолкали, весь рефрен сводился к ритмически кое-как организованному, но весьма натурально воспроизводимому смеху, что лучше всего до полной неотличимости получалось у одаренного солиста. Теперь, когда вновь установилась дистанция между ним и "чистой публикой", к нему вернулись его веселье и дерзость, и его искусственный смех, бесстыдно обращенный к террасе, звучал поистине издевательским хохотом. Казалось, что в конце каждой отчетливо артикулированной строфы его одолевает отчаянный приступ смеха. Он всхлипывал, голос его срывался, плечи дергались, и в нужную секунду из его глотки, как внезапный взрыв, с воем вырывался неудержимый гогот, до того

правдоподобный, что им заражались все кругом, и на террасе вдруг воцарялась беспредметная, бессмысленная веселость. И это, казалось, удваивало буйство певца» [9; 185].

«Громкая, жизнерадостно-сентиментальная песня, которую слушали все, ибо никто не разговаривал, исполнялась под аккомпанемент полного оркестра, и в часто повторяющемся припеве звучал сардонический смех, а певец как-то по-особому всхлипывал — именно в этот момент некоторые из молодых людей подносили ко рту свои сигареты и, стараясь не смотреть друг на друга, с хмурым видом и собственным всхлипыванием принимались подпевать» [4; 30].

Влияние новеллы Томаса Манна распространяется и на фундаментальные стилевые особенности текста: в романе Макьюэна присутствует то же, что и в «Смерти в Венеции» ощущение ловушки, из которой не выбраться. Также есть и параллель между ощущением освобождения, которое познаёт Мэри в конце романа и тем же чувством свободы, которое испытывает Ашенбах, умирая.

Картину, которая рисуется в «Утешении странников», можно назвать неким общим словом «хоррор», однако, в случае с Макьюэном это наименование нельзя прикреплять безусловно. Писатель пересматривает привычное «жуткое» видение подобной ситуации, добавляя собственную, необычную для подобного стиля иронию. Ирония свойственна и новелле Томаса Манна, однако, в романе Макьюэна эта ирония достигает своего апогея.

Внешне всё выглядит вполне канонично: жуткое убийство происходит в стенах мрачного и хитрого, лукавого города, убийство остается безнаказанным и оказывается абсолютно неизбежным. Но Макьюэн привносит свой вклад в это традиционное, уже ставшее своего рода клише повествование.

Интертекстуальность в романе Иэна Макьюэна «Утешение странников» является одним из способов понимания текста, сложности его стиля, особенности художественного видения автора. Помимо этого, текст романа продолжает традицию «венецианских» текстов, сохраняя в себе черты своих предшественников, и, в то же время, привнося новое в существующую парадигму.

Список литературы:

1. Seaboyer J. Sadism Demands a Story: Ian McEwan's *The Comfort of Strangers* / Second Death in Venice: Cognitive Mapping in the Venetian Fiction of Jeanette Winterson, Ian McEwan and Robert Coover. Thesis PhD. — Toronto, Canada. — 1997. — 111-161 pp.
2. Берковский Н. Я. Лекции по зарубежной литературе. «Отелло», трагедия Шекспира. — [Эл.ресурс]. — Режим доступа: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/berkovskij-lekcii/otello-tragediya-shekspira.htm>
3. Смирнов А. Венецианский купец. — [Электрон. ресурс]. — Режим доступа: http://thelib.ru/books/shekspir_uilyam/venecianskiy_kupec-read-7.html
4. Макьюэн И. Утешение странников: роман / Иэн Макьюэн ; [пер.с англ. В.Михайлина] — М.: Эксмо; СПб.: Домино. — 2010. — 208 с. — (Интеллектуальный бестселлер).
5. Рёскин Дж. Камни Венеции ; Джон Рёскин ; [пер. с англ. А. В. Глебовской, Л. Н. Житковой]. — СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика». — 2009. — 352 с. + вклейка (16 с).
6. Head D. Dreams of Captivity: The Comfort of Strangers / Ian McEwan. — Manchester University Press. — 2008. — 52-69 pp.
7. Malcolm D. Fiction and Evil (II): *The Comfort of Strangers* / Understanding Ian McEwan. — University of South Carolina. — 2002. — 66-87 pp.
8. Борисенко А. Иэн Макьюэн — Фауст и фантаст. [Эл.ресурс]. — режим доступа:

<http://magazines.russ.ru/inostran/2003/10/bor.html>

9. Манн Т. Смерть в Венеции и другие новеллы. Авторский сборник ; Томас Манн ; [пер. с нем. Н. Ман, И. Коринцева, Т. Исаева, В. Курелла]. — СПб.: Азбука, 1997. 256 с.

10. Гарретт М. Венеция: История города / Мартин Гарретт; [пер.с англ.]. — М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2007. 352 с. — (Биографии великих городов).

Каяво В. А.

Научный руководитель: Степанова О. В.

УрФУ (Екатеринбург)

Шпионский роман Джона ле Карре «Шпион, выйди вон!» в историко-биографическом контексте

Роман Джона ле Карре «Шпион, выйди вон!» является одним из знаменитых произведений писателя, посвященным описанию работы британской разведывательной службы в период холодной войны. Сложные характеры, запутанный сюжет и язык романа всегда вызывали интерес у читателей, критиков и журналистов.

Джон ле Карре, английский писатель, родился 19 октября 1931 года в городе Пул, Англия. Ле Карре учился в частной школе Шерборн, затем в Бернском университете, а также проходил военную службу в Австрии в составе Британского разведывательного корпуса. После военной службы писатель учился в Оксфорде и в это время уже сотрудничал с контрразведкой МИ-5¹. В конце 50-х гг. он перешёл на работу в разведслужбу МИ-6². В период службы ле Карре занимал должность второго секретаря посольства Великобритании в Западном Берлине, затем — консула в Гамбурге, тем самым прикрывая свою деятельность в качестве агента.

В романе «Шпион, выйди вон!», опубликованном в 1974 году, биография Джона ле Карре как агента британской разведки находит отражение в произведении ле Карре как писателя. Однако конкретно о биографии говорить здесь трудно: автор лишь использует личный опыт, детали, образы знакомых ему людей для создания будничного мира спецслужб, мощного противостояния разведок с периодическими перестрелками, демонстрируя преимущественно работу ума агентов и напряженный анализ. Он будто бы совмещает личную историю с художественной историей разведывательных служб в период холодной войны, анализируя, комментируя ее, словно «оглядываясь назад».

Мы не встретим в романе афер, авантюры, исключительных героев; автор в первую очередь анализирует чувства, слова, эмоции. М.П. Гришина в статье «Поиск истины в «шпионском» романе (романы Джона ле Карре 60-80-х гг. XX в.)» называет это «открытием психологической парадигмы героя — шпиона»: «шпионы ле Карре охотятся за информацией, ищут знания, которые превосходили бы осведомленность их врагов. Это становится их целью и оправданием собственного существования. Ле Карре привлекает внимание читателя к необходимости понять, какую ценность представляют тайные агентства и агенты, а также то, чем они занимаются. Читателю не навязываются ни мнения, ни авторитеты» [1; 57] : *«Я стремился показать мир разведки и шпионажа как микрокосм, часть реального мира...В свое время я был вовлечен в разные разведывательные операции, и мне хотелось заставить читателя испытать страх и беспокойство до такой степени, чтобы он отождествил себя с персонажами моих романов, те-*

¹ МИ-5 (англ. *Military Intelligence, MI5*); официально «Служба безопасности» (англ. *Security Service*) — государственное ведомство британской контрразведки.

² МИ-6 (англ. *Military Intelligence, MI6*) — государственный орган внешней разведки Великобритании.

ми посредственностями, которых я видел в жизни...Моя работа включает и чисто человеческое, я бы сказал, социологическое измерение...» [2; 23].

Герои произведений Джона ле Карре пытаются разрешить дилеммы морального и политического характера. Ле Карре постоянно задается вопросом: куда может пойти демократия (непосредственно как политический режим) в защите от методов «агрессивного» шпионажа со стороны противников. И в этой борьбе не нарушает ли данный режим те ценности, которые призван защищать?

Как было указано выше, писатель изображает британские секретные организации в историческом контексте, будто намеренно помещает их в сложные ситуации — например, показывает их работу на фоне упадка Великобритании как мощной державы, наряду с развитием Соединенных Штатов Америки как гегемонии. В нарастающей конкуренции данных стран ле Карре детально прорисовывает характеры персонажей, через трудности и испытания раскрывает либо их уязвимость и ничтожность, либо наоборот, выявляет «победителей».

Особый интерес представляет то, что у героев романа «Шпион, выйди вон!» были свои прототипы. В период 1950-60х гг. ле Карре, будучи на службе в МИ-6, принимал участие в операции по разоблачению советских «кротов» в Британской разведывательной службе, известных как «Кембриджская пятерка» (Cambridge Five) [3]. Участники данной группы были завербованы в Кембриджском университете в 30-е гг. другим советским разведчиком Арнольдом Дейчем. Все пятеро занимали высокие посты в британской разведке, сеть была раскрыта, но никто не понёс наказания: некоторые бежали в СССР, другие — остались в Англии, но не преследовались в судебном порядке. Как раз один из этой пятерки, Ким Филби, послужил прообразом персонажа романа, Билла Хейдона. В одном из интервью в октябре 2010 года для Channel 4 News, ле Карре признался, что именно Филби раскрыл его личность русской разведке — что и послужило причиной отставки писателя: *«I had been betrayed by Philby, I actually refused to meet Philby in Moscow in 1988. For me, Philby was a thoroughly bad lot, just a naturally bent man»* [4] / «Филби меня предал, я отказался встретиться с ним в Москве в 1988 году. Для меня Филби был совершенно плохим человеком, от рождения бесчестным». Также известно, что ле Карре в романе «Шпион, выйди вон» для крота использовал кодовое имя Филби, «Джеральд» [4]. Джон Халперин, профессор Университета Вандерbiltа, отмечает в книге «Jane Austen's Lovers and Other Studies in Fiction and History from Austen to le Carré», что сходство Филби и Билла Хейдона, персонажа «Шпион, выйди вон!», безошибочно. Майрон Дж. Аронофф, исследователь творчества ле Карре, также отмечает, что Ким Филби стал источником для создания образа Хейдона [5; 45]. В романе «Шпион, выйди вон!» Джон ле Карре реконструирует события последнего месяца пребывания Филби в МИ6, а также события после его разоблачения.

Согласно газете The Guardian, в введении книги “Philby: The Spy Who Betrayed a Generation”, Джон ле Карре пишет о Филби так: *“...An aggressive, upper-class enemy ... of our blood and [who] hunted with our pack”* [6] / «...деятельный, первоклассный противник...нашей крови и тот, кто работал вместе с нами». В романе рассказчик описывает Хейдона следующим образом: *“It was the other side of Haydon's nature...His rare sense of balance in the playing back of double agents, and the mounting of deception operations; his art of fostering affection, even love...”*. (Chapter 18) / «Это была другая сторона сущности Хейдона...Его редкое чувство равновесия в работе с двойными агентами, его способность разрабатывать операции по дезинформации; его искусство завоевывать расположение, даже любовь...».

В приведенных выше цитатах можно пронаблюдать, что писатель отдает Филби должное как превосходному агенту (даже если он является предателем), как и сам Джордж Смайли восхищается профессиональными способностями Билла Хейдона.

Рассказчик также отмечает некоторые факты из биографии Билла: *«...His father was a high court judge, two of his several beautiful sisters had married into the aristocracy... From his late teens he had been a keen explorer and amateur painter... He took up remote languages with ease, and when thirty-nine came, the Circus snapped him up ...He was ubiquitous and charming; he was unorthodox and occasionally outrageous. He was probably heroic.» (Chapter 18)* / «Его отец был высокопоставленным судьей, две его прелестные сестры вышли замуж за аристократов... Лет с восемнадцати он обнаружил острую тягу к путешествиям и живописи... Он на лету схватывал новые языки, и, когда наступил тридцать девятый год, Цирк прибрал его к рукам: его, оказывается, держали в поле зрения уже несколько лет. Во время войны он сделал головокружительную карьеру. Он был вездесущ и очарователен, он был непредсказуем и временами вел себя вызывающе. Пожалуй, его можно было назвать героем»^[7].

Подобных линий «прототип-литературный герой» в романе немало. Более того, в некоторых случаях связь героев с реальными людьми не подтверждается, они всего лишь являются собирательными образами людей, знакомых только самому автору романа. Например, многие критики и журналисты пытались определить прототип антагониста Джорджа Смайли, Карлы. Некоторые исследователи предполагали, что он обладает чертами Маркуса Вольфа (Markus Wolf), руководителя Штази (Министерства государственной безопасности ГДР), или же Рема Красильникова из КГБ, но данные доводы писателем не подтверждались. Согласно Тоду Хоффману, исследователю творчества ле Карре, персонаж Карлы вряд ли вообще был основан на какой-либо реальной личности [8; 142]. То же самое можно сказать и о другом персонаже романа, Джиме Придо. Между Придо и Джоном ле Карре имеется небольшое сходство, оба были лингвистами. Джон Халперин отмечает в книге «Jane Austen's Lovers and Other Studies in Fiction and History from Austen to le Carré» схожесть Придо с Гаем Берджессом, ведущим BBC и двойным агентом английской MI5 и советского НКВД. Однако данный довод не подтверждался самим автором, и в критической литературе Джим Придо считается целиком вымышленным персонажем.

М. П. Гришина считает, что творчество писателя связано с традицией английского «викторианского» романа XIX века [1; 54]. Как отмечает В.В. Ивашева, профессор МГУ, один из основоположников отечественной англистики, в английской литературе XX века наблюдается интерес к общественным событиям [9; 199-201]; в своей статье Гришина называет данное явление «викторианским возрождением». Писатели 60-70х гг. «ценили классиков за близость к каждодневной жизни, за реализм и доверительность интонации, за спокойное и точное описание чувств, за внимание к мелочам жизни». Джон ле Карре, пользуясь данными «приемами», пытается отразить настоящий мир в историческом свете. В интервью газете «Московские новости» ле Карре сам отметил влияние классического «викторианского» романа: *«Я люблю великих рассказчиков викторианской эпохи... Серьезное воздействие оказали на меня концепция немецкого воспитательного романа и немецкие писатели, которых я читал в университете. Однако эти литературные влияния я не могу отделить от влияния самой жизни. Писатель ищет внешних воздействий для выражения собственного опыта»* [2; 23]. Так, в центре внимания в романе «Шпион, выйди вон!» оказывается деятельность разведывательной службы; уделяется внимание психологическому анализу поведения героев; кроме того, писатель использует специальный жаргон для достижения эффекта правдоподобности.

Мы считаем, что роман Джона ле Карре «Шпион, выйди вон!» можно в рассмотреть с исторической точки зрения, т.е. как роман, в котором раскрывается влияние исторических событий на человеческие судьбы, так как писатель использует исторический контекст (а именно события холодной войны) и личный опыт для создания про-

странства художественного произведения. Кроме того, для прочтения произведений ле Карре и в том числе данного романа необходимы определенные исторические и политические знания; знание фактов биографии писателя.

Список литературы:

1. Гришина М. П. Поиски истины в «шпионском» романе (романы Джона ле Карре 60-80-х гг. XX в.) // Вестн. Пятигорского гос. лингвистического ун-та. 2005. № 2. С. 54-58.
2. Твердокаменный либерал Джон Ле Карре. [Беседу с англ. писателем вел Е. Барбан] // Московские новости. — 1999. — 11-17 мая (N 17). — С. 23
3. Кашлинский Р. Английские аристократы на службе у КГБ [Электронный ресурс] / Р. Кашлинский. — Режим доступа: <http://www.vestnik.com/> (дата обращения: 14.11.2013).
4. Le Carré betrayed by 'bad lot' spy Kim Philby // Channel 4 News. — 2010. — 13 September. — URL: <http://www.channel4.com/> (дата обращения 17.11.2013).
5. Aronoff M. J. The Spy Novels of John Le Carre: balancing ethics and politics. — New York: Palgrave, 1999. — 329 p.
6. Boyd W. John le Carré: a Tinker, Tailor A-Z // The Guardian. — 2011. — 16 September. — URL: <http://www.theguardian.com/books/2011/sep/16/tinker-tailor-a-z-william-boyd> (дата обращения: 30.11.2014).
7. ле Карре Д. Шпион, выйди вон (В. Прахт, перевод с англ., 1998) [Электрон. ресурс] / Д. ле Карре. Режим доступа: <http://www.lib.ru/DETEKTIWY/LEKARRE/shpionvyidivon.txt> (дата обращения 10.04.2015).
8. Hoffman, Tod. Le Carre's Landscape / Tod Hoffman. — McGill Queens University Press, 2001. — 291 p.
9. Ивашева В. В. Английская литература XX века / В.В. Ивашева. — М. : Просвещение, 1967. — 476 с.

Константинова Е. В.
Научный руководитель: Чернышов М. Р.
УрФУ (Екатеринбург)

Плутовское начало в романе Даниэля Дефо «Счастливая куртизанка, или Роксана»

Герой-плут, он же трикстер, встречается в европейской литературе с античных времен по наше время. В XVI-XVII веках в Испании появляется особый жанр, где плут становится главным героем, превратная судьба которого ложится в основу художественного произведения. Такие тексты будут названы плутовскими романами, или пикаресками — от слова «пикаро», еще одного наименования плута. Среди них анонимный роман «Ласарильо с Тормеса» (1554), «История пройдохи по имени Дон Паблос» Франсиско де Кеведо (1626) и другие. Одной из разновидностей пикаресок является роман о женщине-плуте. Истории о так называемых плутовках, пользующихся своей хитростью и привлекательностью для получения всевозможных выгод, известны европейской литературе со времен Средневековья. Ярким примером может послужить роман «Селестина» XV века, автором которого, по одной из версий, является Фернандо де Рохас.

XVIII век Просвещения переосмысляет жанр плутовского романа и концепцию героя-плута, однако не отказывается от них. Так, пикаресками называют некоторые ро-

маны выдающегося английского писателя Даниэля Дефо, в творчестве которого видны тенденции к реализму. Эти романы, за исключением разве что «Робинзона Крузо», являются видоизмененными в XVIII веке пикаресками. Вслед за авторами XVII века, Дефо изображает человека «третьего» сословия. Помимо мужских плутовских образов, Дефо обращается и к женским, таким, как Молль Флендерс и леди Роксана. Однако Роксану нельзя поставить в один ряд с плутовками XVII века, а поэтика данного произведения Дефо отличается от поэтики классического плутовского романа. И на материале романа Даниэля Дефо «Счастливая куртизанка, или Роксана» мы выясним, как трансформируется в XVIII веке роман о плуте, где главный герой — женщина.

Мы можем дать собирательную характеристику образа классического плута по исследованиям разных авторов. Такой герой, как правило, является порождением среды, он вынужден хитрить из-за обстоятельств собственной жизни. Родители плутов обычно принадлежат чуть ли не маргинальным слоям общества, поэтому социальное положение не устраивает героя и он становится предприимчивым, чтобы прожить, выйти в люди, заработать побольше денег. Однако плут, как и большая часть людей его переходной эпохи, не желает работать как честный труженик, иногда он даже презирует труд. Он остроумен, предприимчив, нередко образован, но беспечен, живет сегодняшним днем, он не накопитель, поэтому может несколько раз за время повествования опуститься до полной нищеты. Но «это не профессиональный вор, не нищий, — отмечает исследователь З.И. Плавский, — а вольная птица и не любит клетки, у него нет уставов». [Плавский, 1978, с.49]. Героем-плутом начинает править его собственная страсть к пороку, подразумевающая и жажду «раскрепощения», праздности, свободы; ему очень дорога его независимость. И герой бессилен перед этими своими пороками. Однако плут — это не бунтарь, он не выражает социальный протест, а, наоборот, послушно подстраивается под любые новые условия жизни. И поскольку в плутовском романе жизнью героя руководит одна лишь фортуна, кардинально изменить свою судьбу герой в итоге не может. Сам жанр плутовского романа показывает читателю, что в душе человека враждует «высокое» и «низкое» начало, всегда противореча друг другу; что отдельный человек очень одинок по сути своей, отчужден от общества. В романе обличаются общественные пороки и показано главное мерило всего в новом обществе — деньги, стремление к которым уравнивает всех.

По словам исследователя Е.М. Мелетинского, пикарессы, как правило, представляют собой банальных авантюристок, использующих свою привлекательность для наживы и развлечений. [Мелетинский, 1986, с.231]. Однако образ Роксаны оказывается куда более глубоким, сложным, драматичным. Здесь перед нами уже не плутовский роман в классическом его варианте, а, скорее, один из первых психологических романов. Но все же в «Роксане», несомненно, присутствуют характеристики, присущие классическим пикарескам.

Во-первых, этот роман представляет собой мемуары героини, то есть повествование, как и в пикареске, ведется *от первого лица*, чтобы создать впечатление абсолютной правдивости, реальности написанного. Но Дефо, как и многие другие английские писатели эпохи Просвещения, доходит почти до документальности с помощью детализации описываемых событий. В самом начале книги читателю предлагается *Предисловие автора*, в котором утверждается, что роман основан на реальных событиях. Такое предисловие-пояснение — абсолютное новаторство Дефо по отношению к жанру плутовского романа.

Роксана вспоминает всю свою жизнь, начав повествование *с самого рождения*, как в традиционной пикареске. Как и подобает плуту, героиня с юности обладает *быстрым умом и острым языком*, и, как подобает успешной плутовке, — *привлекательной внешностью и веселым нравом*. Однако, в отличие от классических плутов, происходивших

из низших слоев, она дочь состоятельных родителей. Девушка получает хорошее воспитание и достойное приданое в две тысячи фунтов.

В 15 лет Роксану выдают замуж за обеспеченного «дурака», сына пивовара, который в течение 8 лет проматывает их общее состояние. Уже во время своей жизни с этим бедовым мужем девушка проявляет *хитрость и ловкость*: «Перечень всех уловок, к которым мне приходилось прибегать, чтобы сделать существование с этим невозможным человеком сколько-нибудь сносным, отняло бы слишком много времени...» [«Роксана», 1975, с.12] В довершение всех бед оба родителя Роксаны умирают во время ее замужества, а ее последний родственник — родной брат — становится банкротом и попадает в тюрьму за долги. Молодая женщина остается одна с пятью малолетними детьми, и Роксане приходится пристроить их к родственникам мужа наполовину обманным путем. «...Ужасающие обстоятельства, в каких я очутилась, ожесточили мне сердце», — говорит она, объясняя свое согласие на эту аферу. [Роксана, 1975, с.19] Все это наводит нас на мысль о том, что Роксана, какой она стала, есть *порождение обстоятельств, но не среды*.

Так героиня оказывается *на грани полной нищеты*, то есть в том самом положении, которое обычно вынуждало плутов начинать свою плутовскую жизнь. *Голод*, самый популярный мотив для этого, заставляет героиню сознательно согласиться на предложение владельца арендуемого ею дома стать его второй «женой», то есть любовницей, и Роксана начинает свой путь будущей куртизанки, спустя около двух лет после потери мужа. Далее жизнь героини не перестает пестрить *непредвиденными событиями*. Дефо по праву называет ее куртизанкой — ведь после гибели своего второго «мужа» ювелира она становится любовницей некоего принца, он же «граф де Клерак», а далее — богатого голландского купца. Затем, значительно разбогатев и начав принимать у себя высшее общество, Роксана становится любовницей самого короля Карла II.

В основе всех любовных связей героини всегда *лежит расчет*. В отличие от классической плутовки, ее нельзя назвать беспечной или думающей только о сегодняшнем дне. В «Роксане» не найти «игры ради самой игры» и плутовства как образа жизни, свойственных трикстерам XVII века. Это можно объяснить, в первую очередь, разницей между католической культурой Испании и Франции, породившей в Средние Века карнавальность, и протестантской культурой Англии, более строгой и сухой.

Хронологическая структура пикарески усложняется возвратом в прошлое во второй половине романа. *Открытый, нечеткий финал* истории становится не просто свидетельством неразрешимости конфликта между плутом и миром, а оказывается психологически подготовленным поворотом в судьбе героини. Ирония и сарказм в тоне повествования остаются, но характер их меняется: Дефо здесь не предлагает нам карнавального смеха над низменным, физиологическим. В тексте вообще встречается совсем немного фривольных описаний сцен любви, и найти комичное начало в них нельзя. Ведь, как уже было сказано, во-первых, для этой куртизанки ее занятие — прежде всего доходное дело, успешностью которого она гордится, а во-вторых, обыгрывание темы телесного низа как часть карнавальной культуры, вообще не свойственно творчеству пуританина Дефо.

В плутовском романе, как правило, присутствуют *два плана: повествовательный и дидактический*. Этот последний воспитательный аспект очень силен и в «Роксане» Дефо. Ведь перед нами — роман о грехах, перед которыми героиня, их совершающая, оказывается практически бессильной. Роксана только в первый раз идет против своей совести из-за нужды, а далее ее капитал только возрастает с переходом от одного sostenителя к другому. Но она не может остановиться. Ведь ей руководит не одна только несвойственная классическому плуту жажда накопления богатств, но и ее великое *тщеславие*. Обстоятельства меняются, но *страсть к пороку самому по себе* не оставляет

Роксану. Осознавая свою греховность, героиня ничего не предпринимает и, видимо, не желает предпринять. Это — концепция *противоречивой натуры* плута, выходящая из классической пикарески, но психологически гораздо глубже проработанная Даниэлем Дефо.

Камеристка Эми — единственный человек, близкий Роксане в течение всего действия романа. Между этими двумя женщинами, судьбы которых переплетаются в одну, существует единственная во всем романе положительная духовная связь, не отягченная никакими материальными расчетами. Здесь, несомненно, читается *тема одиночества и отчужденности* отдельного человека, поднятая в плутовском романе в предыдущем веке.

В плутовском романе Испании XVII века все-таки царили пессимистический пафос, ощущение безысходности, мрачный тон сатиры, свойственные испанскому барокко. Но эпоха Просвещения, на которую приходится период творчества Дефо, утверждает, что жизнь такова, какой ее делает человек, утверждает возможности личности, силу Разума и духа. Дефо дает шанс на спасение от своих пороков и вору, и проститутке, и куртизанке, и показывает, как они используют или не используют эту возможность.

Итак, практически все характеристики классической пикарески оказываются видоизмененными и усложненными в романе английского писателя. Это объясняется разницей эпох, культур разных стран, в рамках которых были созданы эти тексты, а также своеобразием художественного мира Даниэля Дефо.

Список литературы:

1. Даниэль Дефо. Счастливая куртизанка, или Роксана. Издательство «Наука», Москва, 1975.
2. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. Издательство «Наука». Москва, 1986.
3. Плавский З. И. Испанская литература XVII—середины XIX века: Учебное пособие для студентов педагогических институтов и факультетов иностранных языков — Москва: Высшая школа, 1978.

Сидорук Е. И.
Научный руководитель: Назарова Л. А.
УрФУ (Екатеринбург)

Образ Офелии в русской критике рубежа XX–XXI вв.

Интерес исследователей к творчеству Шекспира вообще и к его трагедии «Гамлет» в частности обусловлен не только магической театральностью в его пьесах, множественностью смыслов, постановкой насущных, отраженных в вечности вопросов и человеческих проблем, но и яркостью, реалистичностью создаваемых им образов героев. Примером одного из них служит Офелия, возлюбленная Гамлета. В тексте трагедии она появляется нечасто. В 3 сцене I акта (ее разговор с Лаэртом и появившимся позже Полонием); в 1 сцене II акта (ее рассказ отцу о безумном поведении Гамлета); в 1 и 2 сценах III акта (беседа с Гамлетом после его знаменитого монолога «Быть или не быть...», которую подслушивают Клавдий и Полоний, и далее обмен репликами с принцем перед представлением «Мышеловки» и во время его); в 5 сцене IV акта (ее безумные песни королеве и затем Лаэрту). Первая сцена V акта проходит в декорациях на кладбище у могилы Офелии.

Однако эти пять сцен позволили драматургу создать по-настоящему многомерный, наделенный особым психологизмом образ, над загадкой которого вот уже четыре с небольшим столетия бьются лучшие умы человечества. И конечно, главные вопросы, касающиеся героини, заключены в области ее отношений с Гамлетом (была ли Офелия «предательницей» по отношению к нему? лежит ли на Гамлете вина за ее смерть?), а также в сфере событий, связанных с ее кончиной (подлинным ли было безумие дочери Полония? сознательно ли она ушла из жизни или это был несчастный случай?)

Позиция отечественных литературоведов середины XX века в решении указанных выше проблем достаточно полно раскрыта в работах классика советского шекспироведения М. М. Морозова. В его интерпретации образа Офелии «проста она сама и просто ее отношение к жизни». [3, электронный ресурс].

В соответствии с требованиями своего времени, дочь придворного занимается всем тем, чем положено заниматься в ее возрасте: повиноваться старшим, ходить в церковь, развивать чувство прекрасного, созерцать мир и радоваться жизни. «Девушка, как полагалось в эпоху Шекспира, учится музыке и рисованию и поет баллады. Однообразная жизнь замка, у входа которого стоит стража, нередко прерывается приездом какого-нибудь веселого, не по летам полного молодого соседа, любящего поест и выпить. Вот и вся жизнь этой девушки, покорной отцу и любящей брата. Замечательно, что весь мир образов Офелии уместается без остатка в этом описании» [3, электронный ресурс].

Критик не заостряет внимания на проблеме сознательного/случайного ухода из жизни героини, принимая ее гибель как трагическую закономерность и не подвергая сомнению версию Гертруды о том, что ее несостоявшаяся невестка сорвалась с берега, пытаясь повесить сплетенный венок на ветвь склонившейся над водой ивы. По мнению ученого, «цветочным» содержанием своих, баллад и народных песен она пытается поведать о своей короткой и несчастливой жизни.

В этом контексте «она называет Гамлета "розой прекрасного государства". Она собирала "мед" его любовных признаний; она сравнивает себя с пчелой, собирающей мед с цветов. Любовные обеты Гамлета теперь, по ее словам, "потеряли свое благоухание". <...> В одной из баллад, которые поет Офелия, упоминаются "сладостные цветы". Любовные признания Гамлета Офелия сравнивает с музыкой. Гамлет, по словам Офелии, придя к ней, так внимательно рассматривал ее лицо, "как будто хотел его нарисовать". [3, электронный ресурс]

Подобная детская привязанность к дарам природы, нескрываемая наивность, которая выражается практически в каждой реплике героини, — все это складывается у М. М. Морозова в образ простодушной, не обремененной излишней «гамлетовской» рефлексией Офелии. Она не предательница, но просто невинная жертва той среды, в которой воспитывалась и которую так презирает ее возлюбленный. Свою неприязнь ко двору он автоматически перелагает на героиню, в которой видит носительницу тех унаследованных от Полония ценностей, которые так ему ненавистны. Безумие Офелии вызвано, по мысли критика, невозможностью для нее принять тот факт, что некогда влюбленный в нее и любимый ею датский принц, во-первых, столь внезапно и немотивированно изменил свое отношение к ней и, во-вторых, стал убийцей ее отца.

Подобное истолкование образа главной героини «Гамлета» претерпевает значительное изменение в работах шекспироведов рубежа XX -XXI веков. Вектор исследовательского интереса в этот период значительно смещается в сторону изучения «другого "Гамлета"». Авторы значительной части критических работ увлечены тем, что пытаются не столько прочесть сам шекспировский текст, сколько пробраться в его закулисы, расшифровать, не принимая на веру, каждую реплику всех персонажей.

Не в последнюю очередь это касается и образа Офелии. Чтобы подтвердить справедливость данного тезиса, обратимся к статье Р. Ш. Мухамадиева «Гамлет как трагедия жертвенного христианского подвига» и комментариям А. Ю. Чернова к его собственному переводу самой известной из трагедий Шекспира.

Пользуясь, по собственному признанию, методом логической реконструкции произведения, первый из указанных исследователей подробно анализирует линию Офелии и приходит к следующим выводам, идущим вразрез с традиционным прочтением образа: Офелия не была безумна, она покончила с собой, оказавшись в безвыходной ситуации, когда поняла, что носит под сердцем ребенка Гамлета, безумие которого не оставило ей надежды на светлое семейное счастье.

Отказываясь от теории о подлинном безумии Офелии, Р. Ш. Мухамадиев обращает внимание читателей на следующие детали. В сцене на кладбище, когда двое могильщиков роют свежую могилу, между ними разгорается спор о природе смерти Офелии: первый убеждает второго в нехристианской кончине героини (самоубийство). О последнем Гамлет узнает из речи первосвященника, которому под нажимом короля и королевь пришлось поступиться церковными традициями о захоронении умерших.

Далее автор статьи указывает на эпизод погребения Офелии. Ее кладут в могилу шута Йорика, и в этом критику видится очередная «хитрость» Шекспира: «Дело в том, что таким образом Шекспир дает понять, что Офелия до конца сохраняла здравый рассудок и трезвый ум, несмотря на то, что инсценировала при этом безумие. Ведь делом всей жизни королевского шута как раз и является разыгрывать из себя дурачка, умалишенного, не будучи таковым вовсе!» [4, электронный ресурс].

Таким образом, по мнению Мухамадиева, ни смерть Полония, которая хоть и была внезапной, но из-за его преклонного возраста все же ожидаемой, ни безумие Гамлета, к которому Офелия отнеслась со скорбью, не могли, как полагали ранее, стать реальной причиной ее безумия, а значит, и не послужили поводом к ее гибели. Выходит, что существовало другое обстоятельство, толкнувшее героиню к собственной смерти. Автор статьи утверждает, что такой причиной стала ее беременность — тайна, которую она решила унести с собой в могилу. И именно факт потери невинности Офелии определяет значимость ее роли и присутствия в пьесе вплоть до пятого акта.

Исследователь находит в пьесе несколько подтверждений своей теории. Во-первых, это одна из песен Офелии:

*To-morrow is Saint Valentine's day,
All in the morning betime,
And I a maid at your window,
To be your Valentine.
Then up he rose, and donn'd his clothes,
And dupp'd the chamber-door;
Let in the maid, that out a maid
Never departed more.*

С рассвета в Валентинов день
Я проберусь к дверям
И у окна согласье дам
Быть Валентиной вам.
Он встал, оделся, отпер дверь
И та, что в дверь вошла,
Уже не девушкой ушла
Из этого угла [Шекспир, 2014, с.253].

Во-вторых, предупреждения, полученные Полонием от придворных о слишком близких отношениях Офелии и Гамлета. В-третьих, неоднозначный разговор главного

согладатая Клавдия с принцем, в котором последний называет отца Офелии Иеффай¹ и сообщает о потере им некоего “сокровища”.

Все эти разбросанные по тексту «мелочи» автор статьи расценивает как знаки читателю, намекающие на потерю Офелией невинности и объясняющие подлинную причину ее ухода из мирской жизни — боязнь продолжить свое существование под гнетом осуждения, стыда, упреков, которые обязательно бы возникли вследствие разоблачения ее беременности и последующего появления на свет незаконнорожденного ребенка [4, электронный ресурс].

Вместе с тем, несмотря на запрещенное христианством самоубийство, автор все же приравнивает ее поступок, как и смерть Гамлета, к христианскому жертвенному подвигу, потому что в глобальном масштабе, выходящем за рамки их личной трагедии, их гибель становится искуплением грехов целой страны — Дании.

На том факте, что Офелия носит под сердцем ребенка Гамлета, настаивает и А. Ю. Чернов в своих комментариях к «трудным» для понимания пьесы местам. По его версии, Офелия знает о своем положении, но решает эту новость не разглашать. Именно поэтому, когда Полоний подсылает ее к Гамлету, она не только выполняет наказ отца, но и преследует свою собственную цель — узнать, действительно ли ее возлюбленный сошел с ума. Гамлет же, ни о чем не догадываясь, видит в ней сторонника и всеми способами пытается намекнуть на свое притворство. Однако героиня не понимает замысла возлюбленного, а он, узнав в свою очередь, что она отдала его любовные письма своему отцу, причисляет ее к общему числу предателей. В итоге к уже хорошо освоенным литературоведением причинам безумия Офелии (резкая перемена в отношении к ней возлюбленного, убийство отца) добавляется и беременность, привносящая в пьесу оттенок трагической иронии: ее отца убил не кто иной, как отец ее ребенка. Именно этот факт вкупе с пугающей неизвестностью дальнейшей судьбы как «яд печали» [1, с.249] отравляет ее ум.

Безумие Офелии открывает в ней дар пророчества. По утверждению А. Ю. Чернова, в реплике: «Надеюсь все к лучшему. Надо только потерпеть. Но как не плакать, когда его положат в холодную землю? Мой брат должен об этом узнать. Он об этом узнает. Пойдем, моя карета» — героиня говорит не о своем отце, которого, должно быть, уже похоронили, но о будущем своего ребенка, который будет погребен вместе с ней и в ней самой [1, с.254].

Абсолютным «открытием» критика и переводчика становится его версия о гибели Офелии. Ее трагическая участь заключается не в несчастном случае и не в самоубийстве. По мнению Чернова, возлюбленная Гамлета стала жертвой убийства, а преступником оказался верный друг Гамлета Горацио (!). «Горацио не сказал Гамлету о том, что Офелия мертва, ведь этим он мог выдать себя. Естественно, он сделал вид, что его в Эльсиноре в тот момент уже не было. Любопытно, что Горацио вообще никак не обнаруживает своего отношения к этой смерти. А ведь он так заботился об Офелии...» [1, с.232].

Комментировать данную гипотезу нам представляется излишним.

Список литературы:

1. Чернов А. Ю. Трагедия Гамлета, принца Датского (Пер. с англ. Чернова А. Ю.) // — М. : Изографус, 2003. — 353 с.

¹ Библейский образ судьи, который совершил ошибку, обещав Богу принести жертву, не уточнив, что этой жертвой будет агнец или другое животное. В итоге Иеффаю пришлось принести в жертву свою дочь. Это послужило прецедентом для человеческих жертвоприношений в Израиле, что противоречило закону Божьему.

2. Шекспир У. Гамлет (Пер. с англ. Пастернака Б.) // Под ред. И.А. Перевезенцева. — М. : Мартин, 2014. — 304 с.

3. Морозов М.М. Метафоры Шекспира как выражение характеров действующих лиц [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://knigolubu.ru/russian_classic/morozov_mm/metaforyi_shekspira_kak_vyirajenie_harakterov_deystvuyuschih lits.10054

4. Мухамадиев Р.Ш. «Гамлет» как трагедия христианского жертвенного подвига [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://credonew.ru/content/view/197/25/>

Тенихина А. С.
Научный руководитель: Доценко Е. Г.
УрГПУ (Екатеринбург)

Биографизм в постмодернистском романе Д. Барнса: к постановке проблемы

Один из самых известных романов Дж. Барнса, написанный в 1984 году, носит необычное название «Попугай Флобера». Неудивительно, что для своего романа английский писатель выбрал именно фигуру знаменитого французского классика Гюстава Флобера. «Из всех литератур Барнс больше всего любит французскую, из всех французских писателей — Флобера» [4; 3]. О Флобере Барнс писал статьи, предисловия к английским изданиям, литературоведческие эссе, романы. Роман «Попугай Флобера» ориентирован, прежде всего, на французскую аудиторию (Флобер — культовая личность у себя на родине). «Размышления о жизни и характере Г.Флобера перемежаются с размышлениями об эпохе, в которую он жил» [3; 1]. Е. Тарасова считает, что постмодернист Барнс полностью разделяет эстетические воззрения французского писателя о взаимодействии произведения и автора. Как и Флобер, он настаивает на том, что «произведение самоценно и должно восприниматься без оглядки на личность и жизненные перипетии творца» [4; 3].

В романе Джулиана Барнса основной темой является история, прошлое, с которым связан обширный круг серьезных вопросов, назревших в эпоху постмодерна, на которые автор не отвечает однозначно, а размышляет над ними с читателем. Рассматривая понятия правды и вымысла, Барнс открыто заявляет, что существуют только «правды» [кавычки Ю. С. Райненке — автора статьи о постмодернизме], данная проблема выносится на обозрение читателя внутри произведения: сами персонажи пытаются отличить факт от подделки:

«Как сравнить двух попугаев, один из которых уже идеализирован памятью <...>, а другой лишь крикливый самозванец?» [1; 24].

«Я размышлял, знает ли кто-нибудь точный ответ. Я размышлял еще, важно ли это кому-нибудь кроме меня» [1; 25], — что им не всегда удается.

По мнению Л. Хатчен, явная вымышленность не мешает читателю сопереживать героям, с интересом включаться в игру автора. Главный герой романа — Джефффри Бретуэйт — врач и непрофессиональный флоберовед. Автор представляет нашему вниманию нетрадиционный и свежий взгляд как на литературу и искусство в целом, так и конкретно на творчество великого классика. [цит. по: Райненке]

Особенно ярко в романе представлен временной слой, разделенный на две равные части, — настоящее и прошлое. В этих временных рамках время рассказчика и писателя постоянно пересекаются между собой. Одним из главных вопросов произведения является загадка, может ли человек поймать ускользающее, как песок сквозь пальцы, прошлое, и каким путем это сделать. На страницах романа встречается ироничное воспоминание главного героя:

«Когда я был студентом-медиком, на танцах в конце семестра какие-то шутники запустили в зал поросенка, обмазанного жиром. Он проскальзывал между ног <...> Люди падали, пытаюсь поймать его <...> Прошлое часто ведет себя как этот поросенок» [1; 13].

Помимо ироничной истории с поросенком еще одним ярким примером прошлого в романе выступает попугай, а, точнее, несколько попугаев. Джулиан Барнс загадывает читателю сложный ребус, который отгадать практически невозможно. Два попугая (один в Отеле-Дье в Руане, другой в павильоне в Круассе), две версии прошлого, и какая из них достовернее и правдивее, определить просто не под силу, как и то, какой попугай является настоящим спутником Флобера на момент написания писателем повести «Простая душа».

Постмодернизм не обладает единой историей, прошлое существует в нескольких вариантах. Именно поэтому хронология жизни Флобера дана Барнсом в романе в целых трех версиях (Глава: Хронология; Подглавы: I II III). Первая версия — официальная, Г. Флобер представлен как всеобщий любимец на протяжении всей жизни и после нее.

«1880. Почитаемый, всеми любимый, не переставший работать до конца своих дней Гюстав Флобер умирает в Круассе» [1; 34].

Вторая версия диаметрально первой. Пропитанная пессимизмом жизнь.

«1880. Обнищавший, одинокий, изнуренный, Гюстав Флобер умирает» [1; 41].

И в завершении — третья версия, биография, написанная самим Флобером, т.е. претендующая на достоверность. Это цитаты из его писем близким людям и знакомым.

«1880. <...> Порой мне кажется, что я расплываюсь, как старый каммбер, так я устал» [1; 49].

Барнс говорит читателям, что все три версии имеют право на существование, они равноценны, и то, какая из историй правдивее, на самом деле абсолютно не важно. Биографы, по мнению писателя, пользуются методом рыбака. Забрасывают рыболовную сеть, после наполнения вытягивают ее; далее сортируют, ненужное отбрасывают, разделяют и продают.

По мнению Ю. С. Райненке, изучая литературные произведения или биографии писателей, авторы статей и монографий претендуют на единственную верную интерпретацию. Например, Флобера в связи с романом «Госпожа Бовари» упрекают в невнимательности. Многие литературоведы подмечают, что глаза Эммы Бовари постоянно меняют цвет — то черные, то карие, то голубые.

«По-настоящему красивые у нее были глаза; карие, они казались черными из-за ресниц» [2; 16].

«Глаза ее казались еще больше; черные в тени, темно-синие при ярком свете, они как бы состояли из расположенных в определенной последовательности цветовых слоев, густых в глубине и все светлевших по мере приближения к белку» [2; 32].

Однако, на наш взгляд, Г. Флобер к своему тексту относится с повышенным вниманием, подтверждением тому могут служить личные письма писателя, которые читаются сегодня как переключки с вымышленной «подлинной» биографией в романе.

«“Бовари” меня убивает. За целую неделю написал три страницы, да и от тех не в восторге. Неввероятно трудно достичь связности мыслей и чтобы они естественно вытекали одна из другой» [7].

«“Бовари” движется черепашим шагом, временами прихожу в отчаяние. Боюсь, еще страниц шестьдесят, то есть месяца три-четыре, дело будет идти так же. Как трудно соорудить эту машину, сиречь книгу, и главное, как она сложна!» [7].

В статье «Реальность/вымысел, история/истории постмодернизма» Ю. С. Райненке говорит о том, что читатель никогда не узнает, намеренно ли автор делает расхождения, тщательно описывая внешность своей героини, или же он хотел показать, насколько сложные у Эммы глаза и глубокий внутренний мир, поэтому нужно допускать разные интерпретации.

Критики не могут увидеть прошлое покинувших мир писателей по-новому, «а прошлое не стоит на месте, как бы парадоксально это ни звучало, оно меняется» [5]. Открытия делаются в прошлом постоянно, и под их влиянием меняется устоявшаяся картина прошлого. Главный герой романа тоже одержим прошлым, вот только он жа-

ждет знать не правду о прошлом, понимая, что это невозможно, а то, какое было прошлое.

«Как удержать прошлое? Мы читаем, учимся, задаем вопросы, запоминаем, проявляем смирение, а потом одна случайная деталь переворачивает все» [1; 135].

Неоднократно в произведении подчеркивается и то, что прошлое живее и реальнее настоящего: салфетка, предсмертный атрибут умершего сто лет назад Флобера, оказывается для Бретуэита в эмоциональном плане сильнее, чем прогулка по местам гибели сослуживцев, с которыми он был знаком лично.

Будучи постмодернистом, Барнс пришел к выводу, что «невозможно отражать мир напрямую, непосредственно, можно только отражать дискурсы, а сознание человека может осваивать действительность только посредством повествования» [5]. Автор представляет читателю не непосредственную картину мира, а в восприятии другого человека, в его интерпретации. В произведении представлены три истории: *«У меня есть три истории. Одна о Флобере, одна об Эллен, одна обо мне самом»* [1; 127], но ни одну из них Бретуэйт не может воспроизвести достоверно. *«Я стремлюсь не лгать, хотя ошибки наверняка неизбежны»* [1; 145].

Понять французского классика главному герою проще, чем собственную жену. Взяв разнообразные детали жизни Г. Флобера, Д. Бретуэй преподнес их читателю так, что получился не только роман-биография великого писателя, но еще и картина провинциальной жизни французов в своих неизменных проявлениях, а также описание различных забавных мелочей — именно то, что является пародией, но не просто на Флобера, а на литературу вообще.

Так почему все же попугай? — вновь возникает вопрос при обращении к заглавию романа. Не секрет, что на протяжении трех недель, пока Г. Флобер писал повесть «Простая душа», чучело попугая стояло у него на столе. В произведении повествуется о *«незаметной жизни бедной крестьянской девушки, богомольной и мистически настроенной, преданной без всякой экзальтации и нежной, как свежий хлеб. Она последовательно любит мужчину, детей своей хозяйки, племянника, старика, за которым ухаживает, попугая. Когда попугай погибает, она заказывает его чучело и, умирая, смешивает его со святым духом. В этом нет никакой иронии, как Вы полагаете — всё это очень печально и очень серьезно»*, — пишет Флобер [7].

Общепринятый символ Святого Духа — голубь — в повести неспроста заменен на диковинную птицу — попугая. В деконструирующей версии английского писателя, попугай и Святой Дух могут говорить, а голубь — нет. На протяжении всего романа Барнс проводит красной нитью идею о том, что Флобер, возможно, и является этим попугаем. Снабжая птицу разными интерпретациями, автор перечисляет варианты взаимосвязи Флобера и Лулу, тем самым давая читателю пищу для размышления, является ли попугай авторским голосом Гюстава Флобера. Если да, то можно ли говорить о том, что попугай лишь бездумно повторяет услышанные фразы? Как считали последователи Сартра, это является косвенным признанием писателей в собственном бессилии.

Можно предположить, что сама книга Джулиана Барнса символизирует чучело. Вниманию читателей представлено чучело биографии, автор, как профессиональный таксидермист, взял давно умерший жанр, извлек его содержание и наполнил новым. Иначе говоря, переосмыслил.

Список литературы:

1. Барнс Д. Попугай Флобера. М.: Эксмо, 2013.
2. Флобер Г. Госпожа Бовари. Свердловск: Средне-Уральское книжное изд-во, 1986.

3. Табак М. Франция — моя вторая родина. (Феномен Джулиана Барнса)// Иностранная литература. М.: Иностранка, 2002 №7
4. Тарасова Е. Хамелеон британской литературы. (Феномен Джулиана Барнса)// Иностранная литература. М.: Иностранка, 2002 №7
5. Райненке Ю. С. Реальность/вымысел, История/истории постмодернизма// URL: http://superinf.ru/view_helpstud.php?id=438
(Дата обращения 30.10.2015)
6. Флобер Г. Письма 1830–1880 // URL: <http://flover.narod.ru/flaubert/letters.htm>
(Дата обращения 02.11.2015).

Устьякина А. В.
Научный руководитель: Назарова Л. А.
УрФУ (Екатеринбург)

Поэтика цвета в романе Маркуса Зусака «Книжный вор»

Имя австралийского писателя Маркуса Зусака уже достаточно хорошо известно читателям разных стран. Родившийся в 1975 году, в настоящий момент он является автором шести романов, из которых два переведены на русский. Также писатель известен как обладатель многих престижных литературных премий (например, the Margaret A. Edwards Award from the American Library Association (ALA) 2014). Популярность пришла к писателю в 2013 году после того, как на экраны вышел фильм Брайана Персиваля, снятый по роману «Книжный вор». Сама книга была написана в 2005 году. В основе произведения лежат воспоминания его матери-немки и отца-австрийца о событиях Второй мировой войны. Особенное влияние оказали на Зусака рассказы матери о бомбардировке Мюнхена и о перегоне евреев в концентрационный лагерь Дахау через городок, в котором она жила [1].

Критики заговорили о писателе сравнительно недавно. Его творчество еще не оказывалось предметом подробного научного исследования. Так, нам удалось отыскать лишь несколько статей, посвященных роману. На учебном сайте студентов Гарвардского университета содержатся основные биографические сведения о самом писателе, а также краткий разбор основных мотивов и тем интересующего нас романа [1].

Среди наиболее академичных работ отметим статью Бена Тэлбота «Кулаками и словами: борьба за самоопределение в работах Маркуса Зусака» (Ben Talbot: Fists and Words: Fighting to Define Identity in the Works of Markus Zusak), [7]. Критик замечает интересную тенденцию в развитии характера героев всех существующих на тот момент романов Зусака. Речь идет о противостоянии миру при помощи слов, а не физической силы. Автор статьи видит в романе «Книжный вор» максимально полное выражение этой идеи: ведь именно привязанность девочки к словам заставила ее оказаться в подвале во время бомбежки.

В работе Бонни Брэйди «Вслед за Бахтиным: диалогический подход к роману Маркуса Зусака 'Книжный вор'» (Bonnie K. Brady: Beyond the Basics with Bakhtin: A Dialogical Look at Markus Zusak's The Book Thief, 2013), [6] предложено на материале данного романа изучать вопросы грамматики, риторики и стиля. К.А. Афанасьева в статье «Мотив книги в романе Маркуса Зусака 'Книжный вор'» приходит к выводу о том, что все смысловые парадигмы и явления, возникающие на уровне темы чтения, концентрируются на указанном в заглавии мотиве [2].

Таким образом, мы видим, что поэтика интересующего нас произведения пока не становилась предметом исследования. Мы выбрали для анализа цветовую палитру романа, так как считаем, что именно она позволяет многое понять в романе. На ее важ-

ность указывают уже первые строки произведения: «Пролог. Горный хребет из битого камня, где наш рассказчик представляет: себя — краски — и книжную воришку». И далее начало пролога: «Сначала краски. Потом люди. Так я обычно вижу мир. Или, по крайней мере, пытаюсь».

Цветовые эпитеты, указания на цвет актуализируются на протяжении всей книги постоянно. Они либо просто характеризуют предмет, либо несут некую дополнительную смысловую нагрузку, которая помогает автору, с одной стороны, раскрыть состояние персонажа в тот или иной отрезок времени, глубоко обрисовать его характер, а с другой — воссоздать атмосферу эпохи, раскрыть во всей полноте образ времени, играющего существенную роль в данном романе. Иными словами, цвет может отражать жизненные реалии фашистской Германии 30-40-х годов XX века (например, триколор фашистской свастики или желтый как цвет звезды Давида, которой помечали тогда дома евреев), а может придавать символические оттенки, влияющие на восприятие читателем того или иного образа или события в тексте произведения. Отметим также, что цветовая гамма романа может быть выражена как экс-, так и имплицитно.

Рассмотрим с точки зрения цветовой характеристики образ главной героини романа. Лизель: 'When I recollect her, I see a long list of colors, but it's the three in which I saw her in the flesh that resonate the most. Sometimes I manage to float far above those three moments. I hang suspended, until a septic truth toward'¹. Здесь и далее выделено мной. — А. У.) [8, 14]. Три цвета, о которых говорится в отрывке, — это белый, черный и красный. Они не названы прямо, но легко прочитываются в выделенных словах-образах. Черный: *septic* — гнилостный (гниль ассоциируется с черным цветом); красный: *bleed* — кровоточить; белый: *clarity* — чистота, прозрачность.

Именно в эти три цвета окрашены встречи Лизель с рассказчиком Смертью. Ни один из них не является личной постоянной характеристикой героини, но их сочетание отражает ее реакцию на «вторжение» истории, жестокой реальности в ее жизнь. В каждую из встреч кто-то умирает прямо на глазах девочки.

Первая встреча Лизель и рассказчика-Смерти отмечена белым: «Да, все белое. Мне показалось, что весь земной шар оделся в снег». [3, 10]² На этом фоне описана смерть маленького брата Лизель, ее она видела своими глазами. Согласно данным словаря Тресиддера белый цвет «имеет некоторые негативные значения — страх, трусость, капитуляция, холодность, пустота и бледность смерти»; «белый цвет может символизировать и жизнь, и смерть», [5]. Собственно, последнее напрямую относится к первой встрече.

Кроме того, Смерть называет «особую разновидность» белого в тот день — «слепящую разновидность», а ослепленность — это неспособность воспринимать никакие краски (хотя Смерть и убеждает в обратном), это временное отсутствие аналитических способностей и господство одной сильной эмоции. Это состояние, с которого Лизель начинает свое духовное развитие.

Вторая встреча со Смертью характеризуется черным цветом, это была смерть летчика: 'Next is a signature black, to show the poles of my versatility'³, [8, 11]. «Как цвет скорби он демонстрирует потерю и утрату»; «Он символизирует тьму смерти, невежество, отчаяние, горе, желание, скорбь и зло» [5]. Очевидно, здесь можно говорить о диалектике пути. Черный в этом смысле — аналог отрицания.

¹ Когда я вспоминаю ее, то вижу длинный список красок, но сильнее всего оказываются те три, в которых я видел ее во плоти. Бывает, мне удается воспарить высоко над теми тремя мгновениями. Я зависаю на месте, а гнилостная истина кровит, пока не приходит ясность» [3, 16].




² Yes, **it was white**. It felt as though the whole globe was dressed in snow' [8, 9].

³ «Следующий — черный закорючки, чтобы показать, если угодно, полюса моей многогранности» [3, 12].

Третье свидание состоялось после бомбежки Молькинга: «Последний раз, когда я видел ее, был красным» [3, 14]. Красный — «цвет жизни, огня, войны, энергии, агрессии, опасности» [5]. Неслучайно он доминирует в тот момент, когда Лизель — единственная, кто выжил при бомбежке, — так увлечена своими записями, литературным творчеством, которое позволяет ей хоть на время забыть о гибели близких. За ней будущее.

Кратко описав все три встречи, Зусак перед началом первой части графически выделяет «формулу, в которую эти краски встают» в воображении Смерти:

* * * КРАСКИ * * *

БЕЛАЯ:  ЧЕРНАЯ:  КРАСНАЯ: 

«Они накладываются друг на друга. Черная небрежной закорючки на белую слепящего земного шара и на густую похлебочную красную» [3, 17].

Красный, коричневый и их оттенки почти не используются в романе как характеристика личного времени персонажей и отчетливо ассоциируются с трупами и гибелью. Лишь редкий персонаж характеризуется через оттенки красного и коричневого — это цвета, четко ассоциирующиеся в данном тексте с умиранием.

«Коричневой рубахой» обозначен и солдат, разгребаящий остатки пепла костра в честь дня рождения Гитлера: этот служащий — не человек, а функция, потому отмечается коричневым цветом, как неживой. Ассоциация с красным, в первую очередь — соленая кровь: во время бомбежек «смеялись детские голоса, присоленные улыбками...»; «Улицы стали разорванными венами». И, конечно, снова назван цвет неба: «...теперь было опустошительной необъятно-красной домашней стряпней», [3,15]. Интересно отметить, что оттенок характеризуется как «похлебно-красный» («the thick soup red»). С одной стороны, похлебка, суп напоминает о чем-то домашнем, безопасном, но с другой — отсылает к адскому котлу, а также — символизирует хаос войны, когда все превращается в одно сплошное месиво, а вместо бульона — потоки крови.

«Красные отпечатки разбухали пятнами на ее коже, а она все лежала — в пыли, в грязи, в слепом свете. Дыхание успокоилось и по лицу поползла одинокая желтая слеза» [3, 102] ('The red marks grew larger, in patches on her skin, as she lay there, in the dust and the dirt and the dim light. Her breathing calmed, and a stray yellow tear trickled down her face' [8, 67]).

Помимо трех цветов так называемого «мифологического триколора», который однозначно соотносится в романе также и с фашистским флагом, образ героини сопровождается еще желтым и серым цветами. В день бомбежки: «Небо, которое я увидел в глазах Лизель Мемингер, было серым и глянцевым» [3, 550] — 'In Liesel's vision, the sky was gray and glossy. A silver afternoon' [8, 364].

Желтый — «имеет негативный оттенок своего значения и как цвет умирающих листьев и переспелых плодов. Это объясняет, почему его повсеместно связывают с приближением срока смерти и с загробной жизнью» [5]. Цвет звезды Давида, какой помечали дома евреев и их одежду, — еще одна устойчивая ассоциация желтого. Во время первой экскурсии по Молькингу, Руди показывает Лизель «улицу желтых звезд» ('the road of yellow stars'). Эта самая Шиллер-штрассе предстает в плачевном состоянии: «с рваными стеклами и контужеными стенами» [3, 51], 'lacerated windows and bruised walls' [8, 35] — она будто раненый солдат. Или далее, о домах: «По самой меньшей мере — гноящиеся болячки на израненной немецкой земле» [3, 51] — '...they were infected sores on the injured German terrain' [8, 35].

Также желтый становится символом прощания и боли утраты. Так, в день смерти сестренки «фруктового вора» Артура Берга, «небо было желтое и гноилось, шелуши-

лось по краям» [3, 172], 'The Cologne sky was yellow and rotting, flaking at the edges' [8, 113] — также гноилась и разрушалась в тот момент жизнь молодого человека, для которого смысл существования был только в заботе о сестре. Он воровал, чтобы она осталась жива.

Серый — «как цвет праха, он иногда ассоциируется со смертью, трауром и душой»; «меланхолией, безразличием» [5]. Серый — цвет бедности, скуки и тоски, городской тесноты, гнилого тумана. Индикатором всеобщего времени является небо: это могут быть 'угольные облака' после бомбежки или 'белая простыня неба' ('the sky was bleached bed-sheet') над Сталинградом. В романе небо, тем не менее, чаще всего серое. Серый называется 'цветом Европы' ('The day was grey, the color of Europe'), гнетущим и бесконечно беспросветным, как все непрекращающаяся война. При этом, тот же серый цвет является личной характеристикой Ганса Хубермана: его серые глаза кажутся серебряными и излучают добро: 'a face of warm silver'.

Можно обратить внимание на то, что сопровождающая главную героиню мифологическая триколорная цветовая характеристика тесно связана с символикой трехцветного флага нацистской Германии, флага красно-бело-черного, а посредством этого — и с образом самого рассказчика — Смерти. Эта связь проявляется и на сюжетном уровне: девочка будто вступает в некую дружбу с рассказчиком, и это помогает ей избежать гибели во время бомбежки.

Цветовые образы формируют картину мира, общее настроение целой исторической эпохи Второй мировой войны. Цветовая палитра романа имеет двойной смысл: через нее описывается объективная реальность, с одной стороны, и личное восприятие героями этой реальности — с другой. Традиционный мифологический триколор используется Зусаком в расширенном виде: частотны оттенки красного, такие как коричневый и бордовый. Этот цвет воспринимается как символ крови и умирания, а не жизни. Также используется желтый цвет (связано с реалией того времени: желтой звездой Давида помечали дома евреев в фашистской Германии), при этом желтый символизирует отчаяние и горе. Присутствует часто и серый: как важная характеристика Европы и войны. Этот цвет традиционно связан с безысходностью и отчаянием. Постепенно обстановка нагнетается, жертв войны становится все больше, начинаются бомбежки и «парады евреев» — в связи с этим восприятие цветов становится все более и более личностным. Имеющихся обозначений цвета оказывается недостаточно — и изобретаются новые, авторские.

Р. Д. Керимов, исследовавший лингвосимволику цвета в немецкой политической культуре, отмечает, что в области социально-политической коммуникации «каждое цветообозначение приобрело определенные смыслы» [4]. Так, основные монохромные цвета имеют постоянное соответствие с той или иной партийной системой. При этом такое соответствие является произвольным и закрепившимся, может носить констатирующий характер, а может быть негативно-окрашенным. Например, часто встречающийся в романе коричневый (как оттенок красного) имеет стойкую ассоциацию с крайне радикальным националистическим экстремизмом (выражение "die braune Epoche" означает период нацистской диктатуры). А серый, хотя и не имеет ассоциативной связи с какой-либо политической силой, функционирует, к примеру, в значении «давно прошедшие времена» («das greue Altertum»). Такие соответствия, возможно, помогут читателю глубже понять символическое значение цветовой палитры всего романа.

Список литературы:

1. <http://www.gradesaver.com/the-book-thief> (03.05.15, 13:07)
2. Афанасьева К. А. Мотив книги в романе Маркуса Зусака «Книжный вор».

3. Зусак М. Книжный вор / Маркус Зусак ; [пер. с англ. Н. Мезина]. — М.: Эксмо, 2014. — 560 с.
4. Керимов, Р. Дж. Лингвосимволика цвета в немецкоязычной политической культуре/ <http://cyberleninka.ru> (15.12.15, 23:07)
5. Тресиддер Дж. Словарь символов; [пер. с англ. Палько С.]. — М: ФАИР-Пресс, 1999. 444с.
6. Brady B. K.: Beyond the Basics with Bakhtin: 'A Dialogical Look at Markus Zusak's The Book Thief', 2013.
7. Talbot, B. : Fists and Words: Fighting to Define Identity in the Works of Markus Zusak.
8. Zusak M.: The Book Thief. — Pan Macmillan, Australia, Pty Limited, 2005.

Чекушкина Е. А.
Научный руководитель: Маркин А. В.
УрФУ (Екатеринбург)

Образ героя в романе «Станция на горизонте»

Многие исследователи писательской карьеры Э. М. Ремарка считают писателя состоявшимся после публикации романа «На Западном фронте без перемен». И это действительно так. Однако до этого им было написано три романа «Приют грез», «Гэм», «Станция на горизонте», — которые интересны тем, что проливают свет на становление особой манеры писателя, на формирование «ремарковского» подхода к темам и ситуациям.

Особенно интересен в этом отношении роман «Станция на горизонте». Он был опубликован в журнале *«Sport im Bild»* с ноября 1927 по февраль 1928 года. В то время Ремарк только начал делать карьеру в журналистике. Работа предоставляла ему доступ в те сферы, с которыми он прежде был знаком только заочно, позволяя путешествовать по всей территории Германии и близлежащим странам. Он наблюдал светскую жизнь, познакомился с героями светской хроники, с легендарным немецким гонщиком Рудольфом Караччиолой.

В этом романе можно увидеть представления молодого писателя о роскошной жизни, к которой он так стремился. Э. М. Ремарк элегантно одевался, носил монокль, посещал модные рестораны, даже купил баронский титул у обедневшего аристократа. Разумеется, реальный быт начинающего журналиста не имел ничего общего с жизнью завсегдатаев роскошных отелей. Поэтому, рассказывая о Кае как об успешном молодом человеке, который не имеет недостатка в деньгах и в женском внимании, он в действительности говорит о самом себе, точнее, он говорит о своих мечтах. Здесь происходит приукрашивание, декорирование обстоятельств. Знаток великосветского быта наверняка указал бы на кучу неточностей в его описании у Ремарка. Уже в самом начале романа видно, как из-под декора проглядывает в общем-то скучная жизнь: «Кай вдруг поймал себя на мысли, что уже целый год живет дома, в краю, где прошла его юность, и среди людей, с которыми вместе рос. Всякий раз, когда он возвращался сюда, он находил их такими же, какими оставил, — графиню Гест с ее пристрастием к лимонному печенью и романтической музыке, седовласого господина фон Круа, брата и сестру Хольгерсен. Только юная Барбара теперь уже не ребенок, как тогда.

Все по-старому сидели на террасе перед господским домом. Двери в музыкальную гостиную были открыты — считалось, что музыка вкупе с осенними впечатлениями настраивает на особый лад. Парк с увядающей листвой служил для этого хорошим фо-

ном. Тем теплее будет потом атмосфера за ужином — умеренные разглагольствования на тему бренности улучшают аппетит» [1].

Графиня Гест и музыкальная гостиная никого не обманут. За всеми этими масками наверняка скрываются лица оснабрюкских обывателей — родных и знакомых семьи Ремарка. С упоением Ремарк перечисляет титулы и аристократические фамилии (принц Фиола, принцесса Пармская, виконт Курбиссон, графиня Гест). Это свое мещанское окружение писатель стремился приблизить к неким аристократическим образцам.

У Ремарка практически отсутствуют биографические данные о главном герое романа. Это придает некую загадочность его прошлому. Лишь по отдельным фразам можно понять, что Кай является землевладельцем, владеющим поместьем, которое, по всей видимости, и является основным источником его доходов, и, скорее всего, неплохим источником.

Автор не сообщает никакой информации о родителях Кая, его братьях, сестрах. В начале романа описываются его родные места, кем ему приходится перечисленные в первом абзаце люди, не говорится. По всей видимости, они просто давние знакомые, соседи.

Ремарк лишь вскользь упоминает об участии героя в войне. Этот мотив не выделен в качестве важного, видимо, потому что не осознавался как сильный дифференциальный признак.

Герой романа одинок. Настоящих друзей у Кая тоже нет. В Ницце ему встретился старый знакомый Льевен, с которым он не виделся два года, но в сущности это просто приятель, не связанный с Каем узами братства, как главные герои «Трех товарищей». Вряд ли станет другом и Хольштейн, с которым Кай провел много времени, готовясь к соревнованиям. Его привязанность ограничивается заботой о собаке, серо-голубом доге по кличке Фруте.

Гонки всего лишь одно из увлечений Кая. Кай реализует себя в трех основных взаимосвязанных сферах: азартная игра, спорт (автогонки), любовь. Все эти сферы для него объединены одним словом — игра. И как любая игра, каждая из этих сфер рисует-ся как мир, подчиненный некоторым правилам. Правила кодифицируют или запрещают те или иные действия. Участники игры избирают определенную стратегию для того, чтобы добиться успеха. В зависимости от этого они достаточно четко делятся на две категории — одни, как Кай, предпочитают импровизацию, другие полагаются на готовые модели поведения, на обычаи или приметы.

«— А у вас какой талисман? — спросил Кая автомобильный фабрикант Бэрд.

— Зачем мне талисман? — вопросом на вопрос ответил Кай.

— Тогда вам нельзя играть, — серьезно заявил Бэрд. — В этом сезоне ни один человек здесь не делает ставки, не обзаведясь талисманом» [1].

Балканец за игорным столом принимает решение, следя за перемещениями паука в шкатулке, рыжая американка не выпускает из рук здоровенный коровий колокольчик, а бразилец верит, что счастье ему принесет маленькая черепаха. Все они ощущают себя знатоками игры, им кажется, что это они ведут игру: понтируют, делают ставки и т.д. В действительности они сами — не более чем фишки, которыми распоряжается игра. Кай от игры отстранен, она его только забавляет.

Зависимость от игры лишает её главной привлекательности — свободы действия. Не случайно главный теоретик игры нидерландский историк и культуролог Йохан Хёйзинг в своем трактате «Homo Ludens» («Человек играющий») характеризует игру как «прежде всего и в первую очередь свободное действие... в особом игровом пространстве» [2]. Он считает, что «игра подразумевает строгий внутренний порядок, что подразумевает присутствие некоего игрового сообщества» [2].

Кай идет против игрового сообщества, он меняет внутренний порядок, при этом не нарушая правил игры: он ставит большую сумму на цифру, которая выиграла перед этим, хотя по правилам, если серия доведена до конца, никто ее не повторяет, а начинает понтировать заново.

«В ту же секунду шарик запрыгнул в лунку с цифрой "7" и остался там лежать.

Кай выиграл. Бэрд сиял.

— Теперь вы должны перестать.

Но потом на его лице отразились все возможные оттенки изумления, ибо Кай поставил большую сумму опять-таки на семерку. На него смотрели с удивлением: как он мог сделать такую ошибку, ведь если серия доведена до конца, никто ее не повторяет, а начинает понтировать заново. Никто, кроме Кая, на семерку больше не ставил. С некоторой долей лукавства обвел он взглядом окружающих и подумал: нет никакой разницы между ними и компанией вокруг графини Гест. Они всегда делают только то, что разумно и правильно, и это просто ужасно...» [1].

В принципе, внутренний порядок, как и правила, придумывают сами люди. Как, впрочем, и саму игру. Кай играет до тех пор, пока ему интересно, пока он может показать себя, пока чувствует «себя легко и расковано» [1]. Воображение и выдумка позволяют герою идти нетрадиционным путем в решении игровых задач. Но в такой игре, как рулетка, пасьянс и т.п., всегда остается вопрос: повезет или не повезет? Здесь все больше зависит от случая. Кая в такой игре волнует больше интрига, поведение партнеров, возможность их подначить. Когда интрига пропадает, он теряет к игре интерес.

Той же логике Кай следует, участвуя в спортивном состязании.

Основополагающая характеристика Кая, определяющая его поведение — спортсмен-любитель. Именно поэтому он проявляет большую свободу и изобретательность в игре, он свободен от профессиональных штампов. Это проявляется наглядно, когда Кай накануне гонок вносит изменения в конструкцию машины — он предлагает машину облегчить спереди, для этого вынуть оба тормоза на передние колеса:

«— Нет, я хочу с вами кое-что испробовать. — Кай объяснил им свой торопливый набросок: — Это попытка значительно ускорить подачу газа, к тому же более тонко распыленного. Мы вскоре этим займемся, чтобы поспеть к Европейскому чемпионату. Сейчас мне нужно нечто другое. Вы, должно быть, заметили, что на большой скорости машина идет не совсем ровно, а вихляет, и ее уводит в сторону.

Хольштейн кивнул.

— В дождливую погоду, — продолжал Кай...

— ... мы не можем выжать из нее наивысшую скорость, — подхватил Хольштейн. — Я уже думал об этом;

— Машину надо облегчить спереди, тогда она станет спокойней. Все дело в четырехколесном тормозе. Давайте вынем оба тормоза на передние колеса. Это поможет» [1].

Не будучи профессионалом, трудно определить возможность такого усовершенствования. Но с современной точки зрения оно кажется явным нарушением принципа «fair play (честной игры)» [2]. Кай подвергает опасности не только себя, но и других участников гонки. Кроме того, он получает не предусмотренное правилами преимущество над соперниками. В современном авто и мотоспорте все технологические параметры строго регламентированы. Однако в прежние времена, когда еще не определились стандарты, когда машина в какой-то мере оставалась самоделкой, это вполне соответствовало нормам честной игры.

Игра Кая — это никогда не игра на выигрыш. Он уже обладает всем тем, что мог бы получить благодаря выигрышу. Точнее, выигрыш всегда располагается в другой плоскости. Характерный пример: Кай замечает во время гонки выбежавших на трассу собак и останавливает машину, тем самым спасая животных от неминуемой гибели под колесами автомобиля: «Он приближался к трибунам и обратил внимание, что в рядах зрителей царит волнение, — они вскакивают с мест, машут руками; присмотревшись более пристально, он обнаружил на трассе две движущиеся точки. Он моментально

сметнул, в чем дело, так как знал, сколь переменчиво настроение восторженной толпы на спортивных состязаниях, и понял, что в эту минуту собаки куда важнее для публики на трибунах, чем вся эта гонка» [1].

Для героя важнее привлечь на свою сторону зрителей, чем выиграть. И зрители оценили порыв Кая, поэтому хотя гонщик оказался вторым, для всех именно он стал чемпионом, и болельщики его чествовали как героя. Это очень типичный для Ремарка прием — этическое превосходство его героя.

В описанном выше эпизоде Кай своим красивым поступком вызвал всеобщее восхищение, в том числе восхищение Мод Филби. Мэрфи, соперник Кая и в гонках и в любви, возмущен. По его мнению, поведение Кая неспортивно (и с этим можно согласиться): «Существуют иные возможности этим похвастать. Он превратил гонку в фарс и бросил вызов всем своим соперникам. И сделал это намеренно. — Мэрфи напряженно думал. — Можете мне поверить, Мод, если бы я знал, почему он затормозил, я бы тоже остановился! И пусть бы машина даже перевернулась, — я бы уже не гнал к финишу! — Он помолчал и поднял глаза. — Это была неравная борьба. Каю оставалось только выиграть, мне — только проиграть» [1].

Во время других соревнований — в стрельбе — ситуация разыгрывается вновь, но с другой дамой и другим соперником. Кай отказывается стрелять в живых голубей (такие правила раньше в самом деле существовали в стрелковом спорте) и завоевывает симпатию Лилиан Дюнкерк.

Кай азартен, но азарт его холоден — в том смысле, что он никогда не увлечен игрой вполне, в самые напряженные моменты сохраняет отстраненность. Именно это приносит ему успех в игре, спорте и любви. Но в силу той же отстраненности, похоже, Кай отказывается от выигрыша в том числе и в любви: от Барбары в пользу Хольштайна, от Мод в пользу Льевена или Мэрфи.

Кай проигрывает на одном уровне, чтобы выиграть на другом, но в определенный момент он теряет интерес к игре. Эта отстраненность, холодность к игре ничем не объясняется. В дальнейшем Ремарку удастся найти объяснение меланхолии: война, эмиграция, бедность.

Автогонщик Кай стал первой «вариацией характера героя «ремарковского» типа» [3]. Это с его образа началась галерея ремарковских героев, отличающихся своим простым характером, своими жизненными метаниями и поисками себя. Именно в Кае Ремарк впервые изобразил человека, выражающего в той или иной степени его взгляды на жизнь, именно у этого героя можно впервые увидеть ту особую, такую пронзительную ремарковскую грусть.

Кай ищет себя в жизни и не может найти. Хотя он понимает, что, возможно, на родной земле его место. Но пока «эпизодическое не стало судьбой, приезд домой не был возвращением» [1]. Эта «внутренняя потерянность» станет характерной чертой многих героев Ремарка.

Список литературы:

1. Э. М. Ремарк. Станция на горизонте. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.electroniclibrary21.ru/literature/remark/sng.shtml>
2. Йохан Хёйзинг. Homo Ludens (Человек играющий). [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://anna-ganzha.narod.ru/huizinga_homo_ludens.pdf
3. Склеинис Г. А. Системность романного творчества Э.М. Ремарка. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.em-remarque.ru/library/vek-remarka3.html>

Опыт периодизации творчества трубадуров: эволюция строфики

Поэзия трубадуров (с 70-х годов XI в. до 20-х годов XIII в.) была первой систематически разрабатываемой рифмованной секулярной поэзией на народном языке. До рассматриваемого периода, то есть до XI в., рифмованная европейская поэзия ограничивалась церковными сочинениями и народными песнями. Мы не принимаем в расчёт кельтское стихосложение, в соответствии с которым творили ирландские филиды в VI в. н.э., поскольку версия, согласно которой достижения ирландской поэзии оказала влияние на дальнейшее развитие европейского стихосложения, не оправдывает себя [10]. Также мы не рассматриваем германскую аллитерационную поэзию, которая, хотя и процветала в рассматриваемый период, впоследствии не оставила естественно продолжающейся традиции, уступив место силлабике и силлабо-тонике. Именно трубадуры положили начало использованию народного языка (в их случае — старопровансальского) как литературного в рамках романской поэтической традиции, после чего сначала поэтические, а затем и прозаические тексты стали появляться на других народных романских языках на других территориях: в Кастилии (Альфонсо X), во Франции (Кретьен де Труа, Тибо Шампанский), в Италии, где позднее поэзия на народном языке достигнет своего апогея в творчестве Петрарки и Данте.

Скруплезное изучение наследия трубадуров началось в первой половине XIX в., когда на волне увлечения романтизмом у европейского общества неожиданно проявился интерес к культуре средневековья. Несмотря на то, что даже исследователи относились к трубадурам как к своего рода формалистам, которые не выражают искреннего чувства в своих стихах, но пользуются своеобразным шаблоном (воспевание любимой) для того, чтобы достигнуть лишь формального совершенства, именно в это время были изданы многочисленные обзорные труды, посвященные особенностям провансальской литературы — наряду с такими монументальными трудами как «*Lexique Roman ou Dictionnaire de la Langue des Troubadours*» — словарем, составленным на материале старопровансальской лирики [1].

Интерес к теме не угасал до первых десятилетий XX в., и труды по этой теме продолжали издаваться. Однако формальный аспект поэзии трубадуров длительное время не привлекал должного внимания исследователей. Лишь приблизительно в середине XX века, в 1953 году, появилась книга Иштвана Франка «*Repertoire metrique de la poesie des troubadours*» [3], в которой каждая из песен трубадуров разбиралась с точки зрения схемы рифмовки и на базе этого же принципа производилась их классификация. Эта книга стала основным справочником по формальной структуре текстов трубадуров и послужила толчком к новому витку их изучения, который продолжался в 70-е — 90-е годы прошлого века.

На основании изучения корпуса дошедших до нас песен трубадуров мы выделяем четыре периода эволюции строфической организации текстов.

Первый период совпадает с творчеством Гильёма IX, герцога Аквитании¹ и ограничивается годами его жизни (1071 — 1126), поскольку границы периода творчества Гильёма точно не установлены. Не обнаружено никаких письменных источников того времени, которые бы сохранили тексты его современников.

¹ Здесь и далее имена приводятся в соответствии с их написанием в «Жизнеописаниях трубадуров» либо «Песнях трубадуров» в переводе А. Г. Наймана [4]

У Гильёма IX в арсенале уже имеется *tornada* (полустрофа, завершающая песню и являющаяся своеобразной квинтэссенцией её содержания), и у него же она удваивается, однако фигурирует она далеко не во всех текстах. Встречается текст с «зеркальной» структурой строфы *abb aab* (которая сразу же усложняется перестановкой рифм в «отражающихся» блоках):

Molt jauzions mi prenc en amar
Un joi don plus mi vueill aizir;
E pos en joi vueill revertir,
Ben dei, si puesc, al meils anar,
Quar meillor n'am, estiers cujar,
C'om puesca vezer ni auzir.

Как правило, в начале строфы фигурирует смежная рифма, после чего идёт либо другая смежная, либо переменная. Текст, начинающийся с обращения *Companho*, имеет строгую форму *aaa*:

Companho, farai un vers qu'er covinen,
Et aura-i mais de foudatz no-y a de sen,
Et er totz mesclatz d'amor e de joy e de joven.

Второй период (30-е — 50-е годы XII в.) соответствует годам творческой активности четырех самых ранних (после герцога Аквитанского) трубадуров: Серкамона, Джауфре Рюделя, Маркабрюна и Бернарта Марти.

В данный период возникает усложнение формы: стихотворения начинают открывать не только смежные, но и перекрёстные, и опоясывающие рифмы.

Совершенствуется строфа песен с «зеркальной» структурой: начиная с повторения Джауфре Руделем формы, уже встречавшейся у Гильёма, *abb aab*, усложнение идёт при той же системе (то есть, при взаимозамене рифм в «отражающихся» блоках), но при появлении новых рифм: *abcd ceaf*:

E pus l'us l'autre s'enselha
El par ves sa par s'aizina,
De nos es dregz que s'enselh
Quascus d'atretal aizi,
Ab fin'amor, ses erguelh.
Qu'ieu conosc assatz e vey,
Pus la malvestatz s'orguelha,
Qu'amor non deu far enveya.

Далее, у Серкамона появляется «зеркальная» строфа с осью симметрии и опоясывающей всю строфу рифмой (*a bb c dd a*). У него же есть и другая песнь с рифмой, опоясывающей строфу:

Per fin'Amor m'esjauzira
Tant quant fai chaut ni s'esfrezis;
Toz tems serai vas lei aclis,
Mas non puosc saber enquera
Si poirai ab joi remaner,
O-m voldra per seu retener
Cella cui mos cor dezira.

Торнады во многих текстах удваиваются, и авторы начинают с ними экспериментировать: Серкамон создаёт текст, торнада которого повторяет не только последние, но и первые стихи песни. Маркабрюн, в свою очередь, имеет среди своих песен один текст с тремя торнадами и один текст с «затухающей» торнадой: *aab aab (aab) (ab)*, по совместительству являющийся представителем жанра *pastorela*:

L'autrier jost' una sebissa
Trobei pastora mestissa,
De joi e de sen massissa,
Si cum filla de vilana,
Cap' e gonel' e pelissa
Vest e camiza treslissa

Sotlars e causas de lana.

Появляются первые эксперименты по подчинению формы содержанию: один текст у Серкамона и два — у Маркабрюна.

Встречаются новые жанры: *estornel* (жаворонок) и *pastorela* у Маркабрюна, он же отвечает на *tenso* другого трубадура, из чего можно заключить, что такая практика уже была.

Форма стихотворения, начинающегося с обращения *Companho* (Гильём IX), не выходит за пределы этого периода: сначала Маркабрюн повторяет его один раз, после чего Бернарт Марти начинает одну из своих песней с этого обращения, однако форма уже меняется: *abba ass*. Вероятно, форма *aaa* воспринималась как что-то слишком простое, и новая, более сложная, форма могла считаться усовершенствованием старого текста.

Джауфре Рюдель впервые использует однокоренные рифмообразующие слова, при этом они меняются каждую строфу.

У Маркабрюна появляется два текста с нерегулярной рифмовкой, что, очевидно, тоже является новаторским формальным приёмом.

Серкамон вводит новую строфу типа *aaaaa b*, где длинная смежная рифма меняется от строфы к строфе, а одинарная — остаётся неизменной.

Третий период (40-е — 70-е годы XII в.) связан с творчеством Ричарта де Бербе-зиля, Пейре Овернского и Раймбаута Оранского.

Сложность всех структур возрастает: строфы формируются из очень большого (по сравнению с предыдущим периодом) количества стихов. Раймбаут разрабатывает строфы без единой рифмы, но рифмующиеся со следующей строфой. Ричарт систематически использует смежные двойные рифмы:

Eissamen com la pantera,
Qui porta tan bon'odor
Et a si bela color
Que non es bestia salvatge,
Qui per fors'e per outratge
Sia tan mala ni fera,
Que, si loing com pot chاوزir,
Non anes pres lei morir:
Et en altretal semblansa
Mi ten amors en balansa,
Que-m fai segre so que non posc aver
E sec mon dan per far lo seu plazer.

У Пейре и Раймбаута вновь возникает строфа, уже виденная нами у Серкамона: *aaaa b*, с вариациями в длине, появляется и обратная ей: *a bbbb*.

Торнады не претерпевают кардинальных изменений, однако у Раймбаута появляются интересные их разновидности: «зеркальная» торнада, состоящая из двух торнад (*ab*)(*ba*):

Ja Dieus mais dompna no-m presen,
Sol gart ma dompn' e mon Joglar!
Dieus gart ma dompna e mon Joglar
E ja mais dompna no-m presen.

Также в одном тексте значительно увеличивается длина торнады (*ssssca*).

Происходит усложнение песен, основанных на неизменных рифмообразующих словах: у Раймбаута Оранского такие слова оказываются однокоренными либо чередуются через строфу.

Также имеет место текст с тремя последовательно взаимозаменяемыми рифмами.

В одном из текстов Пейре Овернского рифмы старые рифмы по донной вытесняются новыми.

Таким образом, в данный период прослеживается тенденция к более активному использованию сложных структур, состоящих не только из содержимого одной стро-

фы, но и вовлекающих другие строфы. При этом снижается количество песен с «зеркальной» структурой.

В **четвёртый**, самый большой из выделенных, период (50-е годы XII в. — 20-е годы XIII в.) были созданы крупные корпуса текстов и творили такие авторы, как Бернарт де Вентадур, Бертран де Борн, Арнаут Даниэль, Раймбаут де Вакейрас.

В этот период рифменный рисунок и торнада уже не усложняются. Однако авторы используют некоторые достижения предыдущих периодов.

Бернарт де Вентадур продолжает эксперименты с однокоренными рифмообразующими словами: как и у Раймбаута де Вакейраса, у него есть песнь с *ab*-последовательностями однокоренных рифм и две пары однокоренных рифм:

Bel m'es can eu vei la brolha
Reverdir per mei lo brolh
E.lh ram son cubert de folha
E.l rossinhols sotz lo folh
Chanta d'amor, don me dolh!
E platz me qued eu m'en dolha,
Ab sol qued amar me volha
Cela qu'eu dezir e volh.

Встречается песнь с тремя последовательно взаимозаменяемыми рифмами — как в предыдущем периоде.

Арнаут Даниэль продолжает разрабатывать песни с нерифмующимися внутри строфы стихами (*abcdefg*), а также привносит новую структуру *aaaaaaaa*, она также фигурирует и в творчестве Раймбаута де Вакейраса, его современника:

Lo gens tems de pascor
Ab la frescha verdor
Nos adui folh' e flor
De diversa color,
Per que tuih amador
Son gai e chantador
Mas eu, que planh e plor,
C'us jois no m'a sabor.

Помимо этого, Арнаут Даниэль создаёт протосекстину, которую копирует Бертран де Борн. В принципе, эта структура состоит исключительно из стихов с постоянными рифмообразующими словами — подобные стихи писал Джауфре Рудель, наследие которого рассмотрено нами во втором периоде, после чего они развились в творчестве Раймбаута Оранского.

В этот период уже был развит жанр *alba* и, благодаря Раймбауту де Вакейрасу, *descort*. Песнь *Engles, un novel descort*, является непосредственным развитием тенденции (прослеживавшейся ещё в третьем периоде, в частности, в творчестве Раймбаута Оранского), характеризующейся привлечением всех строф в рифменный рисунок. Без принятия во внимание этой тенденции данный текст казался бы бессистемным, поскольку вторая и третья строфы не повторяют первую строфу, но четвёртая, пятая и шестая строфы повторяют структуру первой, второй и третьей строф соответственно.

Таким образом, с течением времени в поэзии трубадуров происходило усложнение рифменного рисунка. Однако подобное развитие рифмы прекратилось уже в середине XII в., и в дальнейшем вариации рифменных рисунков только повторялись. Этот же временной период характеризуется прекращением совершенствования торнады. Однако с точки зрения однокоренных рифм и сквозных рифмообразующих слов, (развитие которых началось во втором периоде) имело место усложнение формы, и в сочетании с продолжающимися экспериментами в области чередования рифм это усложнение привело к созданию таких искусных форм, как секстина и различные разновидности *descort*.

Список литературы:

I. Источники:

1. De Born B. Poésies complètes de Bertran de Born / B. de Born, A. Thomas. — Toulouse: Imprimerie et librairie Édouard Privat, 1888. — 280 p.
2. De Poitiers J. Chansons d'Amour et de Joy de Guillaume de Poitiers / J. de Poitiers, C. E. Figuière. — Paris: Campagne Premiere, 1926. — 124 p.
3. Жизнеописания трубадуров / Российская академия наук; изд. подгот. М. Б. Мейлах. — М.: Наука, сер. Литературные памятники, 1993. — 744 с.
4. Найман А. Г. Песни трубадуров / А. Г. Найман, М. Л. Гаспаров. — М.: Наука, 1979. — 260 с.
5. Baroque forms of poetry [Electronic resource] / Troubadours' texts in Old Provençal. — Mode of access: <http://www.trobar.org/troubadours> (дата обращения: 11. 11. 2015).

II. Научно-исследовательская литература:

1. De Bartholomaeis V. Du rôle et des origins de la Tornade dans la poésie lyrique du Moyen Âge / V. de Bartholomaeis // Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale. — 1907. — Tome 19, n°76. — p. 449-464
2. Fauriel C. C. History of Provençal Poetry / C. C. Fauriel, introduction by G. J. Adler. — New York: Derby & Jackson, 1860. — 496 p.
3. Frank I. Répertoire metrique de la poesie lyrique des troubadours / I. Frank. — Paris: Champion, 1953
4. Raynouard M. Lexique Roman ou dictionnaire de la langue des troubadours / M. Raynouard. — Paris: Chez Silvestre, Libraire, 1838. — 583 p.
5. Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха / М. Л. Гаспаров. — М.: Наука, 1989. — 304 с.

СЕКЦИЯ 2. Мифопоэтика, спациопоэтика; национальная и социальная картины мира в контексте художественной литературы; диалог в литературе и культуре

Богданова Н. В.
Научный руководитель: Мартьянова И. А.
РГПУ им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург)

Художественная интерпретация личности Дж. Свифта Г. Гориним: интертекстуальные связи

Г. Горин — один из ведущих отечественных драматургов второй половины XX века. Литературоведы относят его произведения, наряду с пьесами Е. Шварца, к неоромантизму, в рамках которого «мир социально-политического гротеска соотнесен с просвечивающим сквозь него сказочным архетипом» [7; С. 15].

В центре одного из наиболее известных произведений Горина «Дом, который построил Свифт», экранизированного М. Захаровым в 1980 г., оказывается личность сатирика и философа эпохи Просвещения Дж. Свифта. При создании его образа Горин отчасти следует за Ю. Н. Тыняновым, то есть не отказывается от фактографических данных, но в то же время создает художественную интерпретацию личности.

В основе сюжетного движения лежит биографический факт: Свифт в своем завещании оставил все деньги на постройку госпиталя для умалишенных. Мотивы парадокса, безумия главенствуют в анализируемом тексте. В день приезда в Дублин психиатра доктора Симпсона (с приезда доктора и начинается действие) Свифт умирает, «как обычно, в пять часов» [1; С. 453].

Гориним обыгрывается любимая мистификация Свифта: сатирик имел привычку публиковать памфлеты на смерть тех, кого хотел проучить, а в 1731 г. даже написал поэму о собственной смерти («Стихи на смерть доктора Свифта»). В. С. Муравьев, исследователь его жизни и творчества, комментируя одну из подобных мистификаций (а именно — предсказание от лица «астролога на научной основе» И. Бикерстаффа о смерти другого знахаря и прорицателя — Дж. Партриджа) замечает, что «Свифт провел опыт на живом человеке и показал, что для современного общества смерть на бумаге не менее весома, чем в реальности» [8; С. 121].

Мотив безумия актуализируется и мотивом двойничества. Имя приехавшего доктора — Ричард Симпсон. Свифт именно от лица придуманного им Ричарда Симпсона подбросил под дверь издательства рукопись «Путешествий Гулливера».

Характерной чертой облика горинского Свифта оказывается его молчание на протяжении всего произведения, вплоть до заключительной сцены. Это объясняется тем, что действие в пьесе разворачивается в последний год жизни Свифта. Известно, что с 1736 года ухудшилось состояние сатирика, страдавшего меньеровой болезнью: участились приступы глухоты, он избегал встреч с людьми и в конце жизни практически не разговаривал [6; С. 498—499]. В пьесе описание недуга становится причиной нарушения законов драматургического жанра, в котором традиционно главенствует персонажное слово.

Биографичен состав действующих лиц, за которыми просвечивают реально существовавшие, близкие Свифту люди: Стелла — Эстэр Джонсон, Ванесса — Эстер Ваномри, лакей Патрик. Сохраняя имена, Горин преобразует их характеры и связанные с ними сюжеты. Известно, что ни Стелла, ни Ванесса никогда не жили со Свифтом под одной крышей, в тексте же Горина они поочередно становятся домоправительницами в жилище сатирика. Более того, в 1745 г. (время действия пьесы) лакей Патрик уже был

уволен, а Ванесса и Стелла скончались (в 1723 и 1728, соответственно). Хронологический сдвиг отчасти объясняет их постоянные склоки и обвинения в неистинности друг друга.

В образах двух любимых женщин Свифта, однако, при желании можно обнаружить сходство с реальными Стеллой и Ванессой. Известно, что Ванесса была одной из первых читательниц «новой, еще не оконченной книги Свифта; и она лучше многих современников поняла комический смысл этого деловитого повествования о странных путешествиях» [8; С. 164]. Возможно, отсюда ее строгость и аккуратность во всем, что касается этой книги:

Патрик. Я не всех знаю... Великан Глюм... Какие-то люди с летающего острова... Лошади...

Ванесса (*поправляя*). Гуингны, Патрик. Я же объясняла...

Патрик. Извините, гуингны... [1; С. 456]

В объяснении Эстэр Джонсон доктору Симпсону сложных взаимоотношений Свифта с женщинами (по-видимому, полусумасшедших, выдающих себя за Стеллу и Ванессу) цитируются стихотворение сатирика «Стелле ко дню рождения» (1722 г.), а также поэма, посвященная Ванессе «Каденус и Ванесса» (1713 г.):

Эстэр. <...> много-много лет назад декан был знаком с одной девушкой по имени Ванесса. Он даже посвятил ей поэму... «Ванесса — светоч для сердец, всех женщин лучший образец!» <...> Так вот, сестра Ванесса и решила, что она именно та Ванесса. <...> А ведь это имя он придумал... «Ванессой зваться будешь ты, и это имя красоты лишь в небесах богам известно. В земных пределах — неуместно...» (*Неожиданно зло.*) Бедняжка! Как глупо доверять поэзии... Когда декан был в ударе, он мог рифмой воспеть даже метлу!.. Нет, доктор! Он любил другую женщину... Всю жизнь! <...> Ее он звал Стеллой. <...> Стелла! Красиво, не правда ли?.. «Ты знаешь, Стелла, каждый год декан хвалу тебе поет...» [1; С. 472—473]

В данном фрагменте обыгрывается еще один биографический факт. По данным А. Г. Ингера, однажды за обедом в Вуд-Парке после выхода поэмы «Каденус и Ванесса» один из приятелей Свифта, не подозревая, что связывает Свифта с сидящей здесь же Э. Джонсон, заявил, что «Ванесса, несомненно, была незаурядной женщиной, коль скоро она вдохновила Свифта на такие стихи. При этих словах миссис Джонсон улыбнулась и ответила, что не считает это столь уж очевидным, поскольку, как хорошо известно, декан мог прекрасно описать даже палку от метлы» [5; С. 511—512]. По замечанию исследователя, Эстэр имела в виду памфлет «Размышления о палке от метлы».

Помимо близких Свифта, в анализируемой пьесе обнаруживаются и противники декана: так, благодаря фонетическому сходству, в образе губернатора Ирландии сэра Уолпа мы можем усмотреть отсылку к Роберту Уолполу, британскому политическому деятелю, считающемуся первым премьер-министром страны. Уолпол, представитель партии вигов, был известен как коррупционер, неоднократно осмеянный Свифтом и другими сатириками за мздоимство.

Другое имя, отсылающее к недоброжелателю Свифта, находим во фрагменте: **Ванесса** (*Свифту*). <...> Здесь в основном отклики на вашу очередную кончину. Все газеты признают, что поминание в этом году проходит особо бурно... По всей Ирландии — манифестации. В Дублине отмечались уличные беспорядки... В связи с этим, выступая в парламенте, депутат Орнэрри заявил: «До каких пор декан Свифт будет издеваться над Британией?» Он даже выдвинул законопроект, запрещающий вам умирать! (*Улыбнулась.*) Законопроект провалился» [1; С. 460].

Вероятно, за фамилией Орнэрри скрывается лорд Оерри — автор первой биографии Свифта, вышедшей вскоре после его смерти, в 1753 году. Именно эту биографию М. Ю. Левидов считает источником широко распространенного взгляда на Свифта как на человеконенавистника с дурным характером — до сих пор живого стереотипа, воспринятого и российским литературоведением и читателем [6].

Конечно, Горин отразил политические метаморфозы Англии XVIII в. и бесконечную борьбу тори и вигов. Свифт, оказавшись в Ирландии, в то время нищей колонии Англии, на должности декана собора Святого Патрика, пытался пробудить в угнетае-

мых ирландцах самосознание. В. С. Муравьев приводит характерную цитату современника Свифта, отражающую отношение сограждан к сатирику после выхода «Писем суконщика» (1724—1725 гг.): «Он стал кумиром народа Ирландии; его обожали так, как только может обожать идола самая суеверная страна в мире. Его портреты были выставлены на всех улицах Дублина. Приветствия и благословения сопровождали его всюду, где бы он не проходил» [8; С. 192]. Сравните высказывания о горинском Свифте лакея Патрика: «Этот человек проповедует молча... Даже с амвона... <...> встанет перед прихожанами... И МОЛЧИТ. И те МОЛЧАТ... И все!! Ирландцам уже почему-то сразу не нравится губернатор и раздражает нищета» [1; С. 473—474].

В пьесе опека Ирландии над Свифтом также биографически мотивирована. Опекунский совет препятствует его аресту:

Первый член совета. <...> Свифт — великий сатирик. Это если судить по законам искусства.

Второй член совета <...> А если просто по законам — то за каждый памфлет ему полагается минимум пожизненное заключение...

Ученый <...> И вот сама жизнь подсказала выход: декан объявляется безумным — мы его опекаем... Он пишет что хочет — мы возмущаемся как можем... [1; С. 493]

У М. А. Нерсесовой находим упоминание о том, что суд присяжных Ирландии неоднократно не выдавал Свифта — автора анонимных памфлетов, хотя за раскрытие их авторства английское правительство назначало немалые суммы [9; С. 13].

Важно подчеркнуть, что для реального Свифта благоговение перед ним народа Ирландии было мучительно. В. С. Муравьев замечает, что победа суконщика — «автора» популярных памфлетов — стала поражением самого сатирика: «Народ поклонялся; политики льстили и расшаркивались. Свифт принимал поклонение и комплименты одинаково спокойно, одинаково мрачно, одинаково презрительно <...> Бороться надо было не с каким-нибудь вудовским полупенсовиком [*имеется в виду выигранный Вудом в 20-е гг. патент на чеканку медных монет для Ирландии, которым тот, конечно, злоупотреблял.* — Н. Б.], не только даже с английским господством в Ирландии, — бороться надо было с новым рабским сознанием, насаждаемым в народе» [8; С. 193–200]. Думается, что здесь мы подходим к причине, по которой Горину была близка личность Свифта. Для драматурга была чрезвычайно актуальна проблема рабского самосознания. Ей посвящен фильм Горина и Захарова «Убить дракона» (в основе которого лежит переработанная пьеса Е. Шварца). Об этой же проблеме Горин неоднократно размышлял в своих интервью: «Нельзя поломать природу человека, в природу человека входит элемент свободы, который в нем запрограммирован» [10].

Дом, который построил Свифт, становится поликультурным пространством без временных границ. Погружая читателя в атмосферу дома, Горин создает гиперусловный художественный мир. На персонажном уровне в текст вводятся, наряду с образами реально существовавших людей, и герои романа «Путешествия Гулливера».

Из этого романа Гориним заимствованы многие персонажи, однако отметим, что, сохраняя некоторые их черты, драматург многое в них меняет. Так, мы узнаем, что лилипуты (их имена Флим и Рельб созвучны именам лилипутов-чиновников из «Путешествий» — Флимнапа и Рельдресселя) изгнаны в Англию из родной страны и каждую минуту ждут, что на них «наступят копытом, лапой, сапогом» [1; С. 465]. Один из лилипутов погибает в стакане с чаем в результате ссоры, поводом к которой послужила высота каблуков на его туфлях. Писателем здесь перерабатывается следующий свифтовский мотив: в «Путешествиях Гулливера» «Свифт высмеивает двухпартийную систему в Англии как борьбу двух враждующих в Лилипутии политических группировок: высококаблучников и низкокаблучников <...> Не видя принципиальной разницы между программой и поведением обеих партий <...>, Свифт аллегорически уподобляет их разногласия лишь размеру каблуков на башмаках» [9; С. 19].

В горинском сюжете о лилипутах мотив несвободы, рабского смирения становится выразительнее, благодаря реминисценции на роман Ф. М. Достоевского «Бесы», а именно — на басню капитана Лебядкина про «смиренного» таракана:

«Жил на свете таракан,/ Таракан от детства, / И потом попал в стакан, / Полный мухоедства. <...>

Тут у меня еще не dokonчено, но всё равно, словами! — трещал капитан. — Никифор берет стакан и, несмотря на крик, выплескивает в лохань всю комедию, и мух и таракана, что давно надо было сделать. Но заметьте, заметьте, сударыня, таракан не ропщет! Вот ответ на ваш вопрос <...> — вскричал он торжествуя: — «Та-ра-кан не ропщет!» [2; С. 170].

Как и таракан, лилипуты в доме Свифта, подобно многим другим действующим лицам пьесы, «не ропщут». Благодаря отсылке к Достоевскому эта черта персонажей воспринимается как одна из черт русской ментальности, актуализируя вечную для нашей литературы проблему маленького человека.

Имя великана Глюма вновь отправляет к «Путешествиям» (хозяйку Гулливера в стране великанов звали Глюмдальчик). История его жизни, однако, разработана Гориным: необычайно талантливый, развивавшийся не по дням, а по часам, но не угодный властям, великан был вынужден «стать таким, как все» [1; С. 477]. Никому не нужен был его ответ на вопрос: как примирить всех и сделать жизнь в стране лучше. Великану пришлось «опуститься», в чем ему помог алкоголь. Горин подчеркивал, что, описывая историю великана Глюма, он стремился показать, какая судьба ожидает гения в условиях тоталитаризма [10].

Глюм ищет рыцаря Ланцелота, чтобы сразиться с ним и принять смерть от руки героя: «...снова, сэр, захотелось что-то сделать для страны... Как великану, мне в жизни не повториться — но, может быть, в смерти, сэр?...» [1; С. 478]. Упоминание о Ланцелоте в данном контексте отправляет к уже упоминавшимся ранее пьесе «Дракон» Е. Шварца и фильму Горина и Захарова «Убить дракона». За Ланцелота великан принимает доктора Симпсона. Благодаря такому сравнению образ доктора, который не в восторге от своего нахождения в доме Свифта и в Ирландии, с ее политическими интригами, усложняется: перед этим персонажем, как перед рыцарем, потомком легендарного Ланцелота, встает проблема нравственного выбора: разрываясь между чиновниками и загадочным писателем, доктор должен действовать осмотрительно, потому что в условиях мира Свифта «и диагноз — это донос» [1; С. 493].

Проблема нравственного выбора заострена Гориним до предела. В истории мистера Некто и рыжего констебля Джека воплощен трансформированный сюжет об Агасфере (Вечном Жиде). Живущий вечно мистер Некто помогает констеблю Джеку вспомнить прошлые жизни: оказывается, что и при короле Георге, и при короле Эдуарде Джек так же стоял у городской тюрьмы и сторожил невиновных. То же он делал и в тридцать третьем году, когда Христа распяли, а он «и пальцем не пошевелил, чтоб спасти невинного» [1; С. 487].

Таким образом, Г. Горин на пересечении культур и эпох действительно построил Дом печально-яростного гуманиста Дж. Свифта.

Список литературы:

1. Горин Г. И. Дом, который построил Свифт // Драматургия XX века: Книга вторая / Сост., предисл. и коммент. О. Б. Кушлиной. — М.: СЛОВО/SLOVO. — 2008. — С. 451—510.
2. Достоевский Ф. М. Бесы // Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: В 15-ти тт. — Т. 7. — Л.: Наука, 1990. — 846 с.
3. Свифт Дж. Избранное: Пер. с англ. / Сост. и коммент. В. Рака, И. Чекалова; предисл. В. Рака. — М.: Художественная литература, 1987. — 446 с.
4. Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. — Томск: Изд-во Томского гос. пед. ун-та, 2001. — 241 с.

5. Ингер А. Г. Свифт и его «Дневник для Стеллы» // Свифт Дж. Дневник для Стеллы: Пер. с англ. / Изд. подгот. А. Г. Ингер, В. Б. Милушевич. — М.: Наука, 1981. — С. 467—520.
6. Левидов М. Ю. Путешествие в некоторые отдельные страны мысли и чувства Джонатана Свифта, сначала исследователя, а потом воина в нескольких сражениях. — М.: Книга, 1986. — 286 с.
7. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература. 1950-1990-е годы: В 2-х т. — Т. 1. — М.: Издательский центр «Академия», 2003. — 412 с.
8. Муравьев В. С. Джонатан Свифт. — М.: Просвещение, 1968. — 304 с.
9. Нерсесова М. А. Джонатан Свифт. К 300-летию со дня рождения. — М.: Знание, 1967. — 32 с.
10. Ночной полет: авторская программа А. Максимова. — 1999. [Электронный ресурс] // Официальный сайт А. Максимова. Режим доступа: <http://www.amaximov.ru/tv/nochnoj-polet/233-nochnoj-polet-1999-g-efim-shifrin>. Дата обращения: 09.12.15.

Бутук О. К.
Научный руководитель: Сергеева Е. В.
РГПУ им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург)

Иностранные имена кукол как основа интертекстуальных связей в романе Д. Рубиной «Синдром Петрушки»

Вышедшая в 2010 году книга Дины Рубиной «Синдром Петрушки» привлекла внимание многих читателей благодаря своему многоплановому «кукольному» сюжету.

Историю создания произведения Д. Рубина ведет от знакомства с загадочным водителем-петрушечником, который рассказал ей не только о персонаже русского балагана, но и о других фигурах гигантского кукольного мира: индийском Петрушке, немецком и римском [6]. Благодаря знакомству со справочниками и книгами о кукольном театре писательница обогатила свой роман, отразила в нем часть не только русской культуры, но и культуры других стран, связанных с кукольным делом.

Примечательно, что на глазах у читателя русский Петрушка неожиданным образом обретает несколько совершенно разных имен: «—А почему он — Петрушка <...> Он же играл Хулигана <...>. — О, у этого типа много имен: Панч, Ганствурст, Кашпарек, Полишинель, Пульчинелла. В какой стране он появляется, шут гороховый, пакостник, там у него обязательно свое имя» [1; С. 138].

Мы видим, что Петрушка получает по меньшей мере пять номинаций, которые никак не объясняются и не комментируются автором. В данном случае Рубина использует интертекстуальный прием перечисления имен [2; С. 92]. Все номинации действительно могут встать в один ряд, так как являются частью народной кукольной комедии, имеющей схожий сюжет и практически одинаковых героев, представленных куклами разных стран.

Опираясь (здесь и далее) на данные энциклопедии Б. П. Голдовского [4], систематизировавшего обширный материал по истории кукол, можно говорить, что родоначальниками кукольной европейской уличной (т. к. спектакли чаще всего давались на ярмарках) комедии и большинства типажей, ставших классическими в мировой культуре, являются персонажи итальянского театра Пульчинелло и Пульчинелла. Создав этих кукол, кукольники Неаполя путешествовали по Англии, Франции, Германии, России и показывали свои представления. В результате во всех этих странах появился собственный герой, внешне похожий на прототип, но отразивший характер своего народа. Таким образом, перечисляя прецедентные имена, Д. Рубина отсылает читателя к рус-

скому Петрушке, английскому Панчу, немецкому Гансвурсту, чешскому Кашпареку, французскому Полишинелю и итальянскому Пульчинелле, тем самым проводя интернациональную параллель между кукольным театром представленных стран.

Упомянутые действующие лица были героями уличной балаганной комедии, сюжет которой состоял из цепочки встреч главного героя с различными персонажами и заканчивался дракой, из которой победителем выходил народный избранник. Подобные спектакли носили сатирический характер: в них обличалась власть, действующий политический режим, семейные и бытовые ситуации и т. д. Огромной популярностью пользовались пародийные представления, основным инструментом которых был смех. Смех сопровождал практически каждое действие героев, формировал их характер, определял взаимоотношения с другими персонажами спектакля и его зрителями [5; С. 171 — 172].

Однако не только сюжет комедии сходен, но и сами куклы предстают похожими друг на друга. Они некрасивы душой, телом, со скверным характером и отталкивающей внешностью. **Петрушка** представлен «в красном колпаке, в красной рубаше, с большим крючковатым носом, с оскаленным, смеющимся до ушей ртом» [4; С. 305]. У **Панча** было «два горба, длинный нос, огромный выдающийся подбородок, чепец, напоминающий дурацкий колпак» [4; С. 296]. **Гансвурст** «одет в костюм альпийского крестьянина, с желтыми шароварами, низкими ботинками, в красной куртке без застежек, с белым воротничком на оборках и знаменитой остроконечной шляпе на голове. На переднике у него красовалось нашитое на зеленое поле сердце, за спиной — ранец в виде колбасы, а за поясом — кнут» [4; С. 409]. **Полишинель** был куклой с двумя горбами (один на груди, другой на спине), со складной шляпой и в пестром платье, как у Арлекина, с дубинкой в руках [4; С. 313]. **Пульчинелла** — персонаж «в широкой белой рубаше навыпуск, с двумя горбами и в черной полумаске, с крючковатым носом и пронзительным скрипучим голосом», на голове его был плутовской колпак, в руках — дубинка [4; С. 323]. Несмотря на трансформацию образов, прослеживаются совпадения: у всех героев некрасивый большой нос, у большинства один или два горба, головной убор в форме колпака (или напоминающий колпак) и яркое одеяние.

Практически все герои уличной комедии — глупцы, спорщики, скандалисты, грубые бесчестные забияки, любители повеселиться, высмеивающие абсолютно все и не признающие авторитеты. Однако к основным качествам персонажей добавляются такие индивидуальные черты как пьянство (Пульчинелла), обжорство (Гансвурст), и любвеобильность (Панч). Единственным героем, обладающим, помимо негативных характеристик, положительными качествами, является Кашпарек, которому присущи добродушие и любовью к детям. Сходство не только во внешнем виде участников комедии, но и в их характерах, а также в сюжетах дает основания утверждать, что перечисленные персонажи были введены Д. Рубиной как аллюзивная аналогия главного героя ее романа.

Стоит отметить, что, несмотря на несоответствие представлениям о народном герое (в собственном смысле этого слова), все персонажи являются символами и феноменами культуры стран, в которых они живут. Более того, любимый герой Англии — Панч — «не просто феномен культуры, он — социокультурный феномен Великобритании» [4; С. 297]. Англичане видят в своем герое характерные особенности юмора нации и гордятся настойчивым упрямством Панча. Кашпарек стал «символом национального сознания народа» [4; С. 192], так как, несмотря на свое немецко-австрийское происхождение (близкий родственник немецкого и австрийского Касперля), утверждал чешский язык, который не был признан властями. Таким образом, можно заключить, что герои кукольной комедии являются не просто балагурами и шутами, но и отражением менталитета своего народа.

Интересно, что Д. Рубина не ограничивается перечислением имен героев народной комедии. Текстовое пространство ее романа наполнено различного рода отсылками к участникам кукольных спектаклей. Одним из показательных примеров является упоминание Петрухи Фарноса (прозвище шута Пьетро Мирро; он же Петрилло) — актера итальянской комедии дель арте: *«Когда уже погасили свет и легли <...>, вдруг чужой голос в темноте — гнусавый, подземный — тихо и хитро проговорил над моим ухом: «Я детина небогатый, а имею нос горбатый, и зовут меня Фарнос — красный нос <...>. Это шут Фарнос, Красный нос, прапрадзядэк русского Петрушки <...>. Он жил в XVIII веке, шутлом у русской царицы Анны Иоановны <...>. Итальяшка, буффон в труппе дель арте, там есть такая маска — Петрилло, Пьетро Мирро Иозеф Регальский... Жуткий пройдоха был: и трактирщик, и ростовщик, и шут...»* [1; С. 409 — 410]. Упоминание Фарноса в романе Д. Рубиной закономерно, так как итальянский театр кукол оказал сильное влияние на формирование и становление русской традиционной кукольной комедии «Петрушка» [3; С. 15], а сам Петрилло является прообразом народного героя — Петрушки.

Еще одним интертекстуальным «кукольным» включением оказывается фрагмент текста, связанный с марионеткой Ляфлёра — популярным французским героем театра марионеток: *«Затем в течение полутора часов оба этих одержимца переходили от одного стеллажа к другому <...>; категорически друг с другом не соглашались; возвращались назад, чтобы еще раз взглянуть на какую-нибудь амьенскую марионетку Ляфлёра конца XVIII века (очередного Петрушку в лиловом бархатном камзоле, коротких панталонах и красно-белых полосатых чулках)»* [1; С. 323]. Ляфлёр обладает не только внешностью, схожей с Петрушкой, но и таким же необузданным характером: «любит жизнь, не слишком честен, борется с несправедливостью, жандармами, скандалист» [4; С. 238]. Подобные культурные пересечения позволяют говорить о том, что писательница вновь проводит параллель между театрами разных стран, в этот раз, однако, предпочитая прокомментировать включения.

Таким образом, посредством введения в роман кукольных героев разных стран и культур, обыгрывания и комментирования их имен, Д. Рубина создает поликультурное произведение, персонажей которого объединяет не только принадлежность к народной комедии, но и внешнее сходство и особенности характера.

Список литературы:

1. Рубина Д. И. Синдром Петрушки / Дина Рубина. — М.: Эксмо, 2014. — 512 с.
2. Васильев А. Д. Антропонимы в художественном тексте. Функции прецедентных имен // Васильев А. Д. Интертекстуальность: прецедентные феномены: Учеб. пособие. — Красноярск: Красноярский гос. пед. ун-т, 2010. С. 80 — 101.
3. Голдовский Б. П. Заметки о европейской кукольной драматургии. От Гольдони до Стендаля [Электронный ресурс] // Голдовский Б. П. История драматургии театра кукол. — М.: Галерея Анастасии Чижовой, 2007. — Режим доступа: http://vk.com/doc113774768_437097508?hash=25df34da2af887702b&dl=aa52d555c7019582cb (дата обращения: 09.12.2015).
4. Голдовский Б. П. Куклы: Энциклопедия. — М.: Время, 2003. — 496 с.
5. Греф А. Э. Голос куклы в традиционном театре кукол // Живая кукла: сб. статей. — М.: РГГУ, 2009. С. 166 — 186.
6. Дина Рубина: «У Петрушки Евгения Миронова — самая зеленая на свете аура» [Электронный ресурс] // Москвичка. — Режим доступа: <http://moscvichka.ru/moscvichka/2014/04/19/dina-rubina-u-petrushki-evgeniya-mironova-samaya-zelenaya-na-svete-aura-9216.html> (дата обращения: 09.12.2015).

**Contemporary drama in youth education:
Caryl Churchill's 'Vinegar Tom' as a key to discussion of female social problems**

This article is about incorporation of contemporary drama in youth education. It shows how a contemporary play (Caryl Churchill's "Vinegar Tom") can be used in class in order to induce debates and discussions on female social issues.

Despite being set in the seventeenth century, Churchill's play represents social issues that contemporary women, unfortunately, have not left behind in medieval times. Churchill herself states this in the introduction to the play: "<...> the connection between medieval attitudes to witches and continuing attitudes to women in general"¹ and it is also stated by Janelle Reinelt in her essay "Caryl Churchill and the politics of style" that the references to the present in "Vinegar Tom" are rather overt². In my opinion it is important to talk to young people (in here we presume university-starting/high school-leaving age) about such issues so as to ensure they are well-informed about prevalent problems of the society they live in, while at the same time giving them a chance to reassess their values and try and build a better society in the future.

In this article I am looking into one of the female characters (due to being limited in size — though all of them are thought provoking, indeed), Susan, performing a character analysis via close reading of the play, highlighting her main social issues while at the same time suggesting how these issues can be incorporated in classwork.

The play tells a story of inhabitants of a village somewhere in Britain, the time frame is seventeenth century. The protagonist, Alice, and her mother, Joan, (both quite marginalised in their society — Alice for having a child out of a wedlock and Joan for being an alcoholic) have confrontation with their neighbours, a married couple Jack and Margery, who believe the two women to possess harmful supernatural powers. Jack and Margery consult a cunning woman, Ellen, in order to prove their suspicions. Even without Ellen giving them a positive answer, they leave being assured in their supposition. Ellen is also there to provide her services to Alice and her friend Susan: the former longing for a love potion and the latter wanting an abortion — she has two young kids and is only pregnant again because her husband insisted on it. She also consults and comforts Betty, a young daughter of the local land lord who is being forced to get married. Eventually a witch hunter passes their village, and Jack and Margery decide to take the opportunity to accuse Alice and Joan in witchcraft. Susan, having gone delirious after aborting her pregnancy and having lost one of her children to an unknown lethal condition, claims that Alice is a witch. The witch hunter, however, turns against her due to the fact that she has had an abortion and one of her kids died unexpectedly and sentences her too. After having been tortured by the witch hunter's apprentice, an old sadistic woman called Goody, Alice, accompanied by Susan, is sent to be hanged. Ellen's and Joan's bodies are hanging in the background while Alice delivers her incandescent closing speech with Susan, out of fear of hell, having had confessed and lying at her feet, begging her to do the same.

Susan's character exhibits a prominent (and negative) development throughout the play. She starts off as Alice's best friend and a conventional and somewhat dull-witted young woman, who primarily is a wife and a mother of three, but by the end of the play, she turns into a hysterical and brainwashed misfit, who unflinchingly turns her best friend in for witchcraft.

¹ Churchill, Carol, *Plays: One*, Great Britain, Reading, Cox & Wyman Ltd, 1985, p. 129.

² Reinelt, Janelle, "Caryl Churchill and the politics of style", in *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*, edited by Elaine Aston and Jangle Reinelt, Great Britain, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 176.

As a possible foreshadowing of the events of scene Fifteen, in which the accusation takes place, Susan's and Alice's relationship seems to get shaky in the very first scene where Susan appears, scene Five. It all starts with Susan's confession to Alice that she is pregnant yet again and according to her exclamation ("devil take it"¹) in connection to it, it is not a planned pregnancy. Nevertheless, from her speech we discover that her husband did as a matter of fact desire it, despite the fact that Susan's youngest child is not yet weaned. Not only is Susan pregnant without planning it, she also seems to not want it: she admits on nearly dying last time and not wanting to even think about her next delivery. *Classroom usage*: this bit could be a starting point for a discussion on consent and marital equality. When offered a charm against pain during the parturition, Susan gives the impression of being hesitant and she admits of having brought up the subject with one of the clergymen and having received an answer that "woman pays God with her pain having the baby" and in the same discussion she also comes to a conclusion that due to what is mentioned above, trying to get around the pain would have been equal to going against God.² From this reflection of hers it is easy to make a conclusion that Susan, unlike Alice, is religious. *Classroom usage*: Susan's deliverance on the subject could facilitate a discussion on religious oppression of women, for example. While retelling Alice what the clergyman told her, Susan also mentions that he instructed her to think about Eve, who brought sin into this world. *Classroom usage*: proceeding with the religion related subject, this could provide a basis for a debate on the subject of how the female sex is blamed for The Fall, described in the Bible. For this debate the classwork could include working with an article by Anne Ferry called "Milton's Creation of Eve", in which she not only looks at Milton's patriarchal view on Eve in his "Paradise Lost" but also mentions another seventeenth-century poet, John Donne and his perspective on Eve and women in general that is subtracted from his wedding sermon that he delivered at a marriage service and in which he refers to women as "weaker vessels" and claims that "Adam was not deceived but the woman was"³. The article can also be useful from the perspective of the historical time frame, since both of the poets mentioned belong to the seventeenth century and can be perceived not only as literary figures but as representatives of a certain male opinion of that time.

For Susan's character the next scene in which she appears is all about making a decision on whether to abort her pregnancy or not. She is at Ellen's cottage with Alice and she is full of hesitation. In the end, however, she does make a decision to take the potion that is supposed to terminate her pregnancy. Despite being set in the seventeenth century, it is a situation that would hardly be any different today: a young woman coming to a medical professional and trying to make a decision on whether or not to keep her child. *Classroom usage*: a discussion raised on the subject in a classroom environment can be backed up by a book called "Our Bodies, Ourselves", which is a comprehensive guide on women's health, sexuality and general well-being. In connection with the abortion and the emotional side of it in particular, the chapter of "Our Bodies, Ourselves" on abortions can be consulted. The authors claim that a wide range of feelings, from sadness and grief to anticipation and relief can be felt⁴ and that is exactly what Susan is going through.

In scene Thirteen we meet Susan again and according to Alice's remark ("You're still weak, that's what it is. It's the blood you lost. You should rest more"⁵) the reader can presume that the procedure of abortion did take place. And as their conversation goes on, it becomes

¹ Churchill, p. 145.

² Churchill, p. 146.

³ Anne Ferry, "Milton's Creation of Eve", *Studies in English Literature, 1500-1900* Vol. 28, No. 1, The English Renaissance (Winter, 1988), p. 113-132.

⁴ Boston Women's Health Book Collective, Judy Norwegian, *Our Bodies, Ourselves*. New York: Simon & Schuster, 2011, p. 1291.

⁵ Churchill, p. 161.

certain. However, in the course of the discussion, Susan makes some particular remarks that can point at her being regretful of her choice. She claims to not be sure whether she is sorry or not, she feels guilty herself and blames Alice, she states that she likes babies as if to make up for getting rid of one, and in the end while looking at the broken mud doll that Alice made, she makes an allusion to a baby saying "little clay puppet like a tiny baby not big enough to live and we crumble it away"¹. At this point it might be safe to affirm about the fact that Susan is definitely remorseful of her decision and is experiencing uneasiness. Whether it marks of her emotional instability or simple-mindedness or the two combined, but a when turning point comes and Alice tricks Jack into thinking that she has magically returned his sexual potency back in order to save herself from being suffocated by him, Susan actually believes that Alice truly is a witch and from then on not only the relationship between the two women goes downhill but Susan's emotional state as well. Susan accuses Alice of witchcraft while screaming hysterically on a public square but she herself is accused in return as a consequence of her abortion and the premature and unexpected death of one of her children. *Classroom usage*: the fact that Susan is sentenced for having an abortion can become a starting point for another discussion on the subject, this time in connection with the pro-life and pro-choice activism. Susan's character can also be used to talk about such a stigmatised condition as postpartum depression.

There are multiple ways to communicate information to students and to initiate a discussion. However, using a contemporary play as a primary source material can facilitate the process and highly engage the students, since close reading, that is both used in this article as a method of analysis and is suggested as a part of the classroom work for the students, makes it possible to really look into the characters, and analyse them, and sympathise with them, therefore, making the characters more relatable to real life, which in its turn brings the students closer to the discussion of our current social problems.

Sources:

1. Churchill, Carol, *Plays: One*, Great Britain, Reading, Cox & Wyman Ltd, 1985.
2. Ferry, Anne, "Milton's Creation of Eve", *Studies in English Literature, 1500-1900* Vol. 28, No. 1, The English Renaissance (Winter, 1988).
3. Reinelt, Janelle, "Caryl Churchill and the politics of style", in *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*, edited by Elaine Aston and Jangle Reinelt, Great Britain, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
4. Norsigian, Judy and Boston Women's Health Book Collective, *Our Bodies, Ourselves*. New York: Simon & Schuster, 2011.

Зелькина П. А.
Научный руководитель: Доценко Е. Г.
УрГПУ (Екатеринбург)

Викторианские аллюзии и нравственный фон романа М. Дрэбл «Мой золотой Иерусалим»

Роман «Мой золотой Иерусалим» (1967) британской писательницы М. Дрэбл относится к тому временному периоду, когда в Великобритании наряду с другими странами были активны движения молодежных протестов. Духовное возрождение человека после Второй Мировой войны, кризис буржуазного общества и угроза новых войн, вызванных борьбой между крупными капиталистическими странами, — вот основные

¹ Churchill, p. 163.

проблемы, возникшие перед международным обществом [5: 342]. В Англии эти проблемы приобретали особую интерпретацию.

Все величие и могущество Великобритании на протяжении трехсот лет зиждилось на традиционном укладе жизни, укоренившемся образе мыслей и морали. Подобная нравственная «система» основательно скрепляла и систему государственную. Стремление к обогащению и респектабельности порождает лицемерие и ханжество [5: 348], которые становятся не недостатками этой системы, а скорее ее основой.

Однако в описываемый период 1950-60-х годов окончательно утверждается несостоятельность традиционного, «викторианского» образа жизни из-за беспокойной политической обстановки в стране и мире. Британцы всех поколений задаются вопросом: стоит ли верить государственной системе, которая сковывала общество сомнительными правилами, а теперь ставит его под удар в политических играх? Социальные проблемы поставили перед ними и вопросы о нравственности, поведении, а также о борьбе за свою индивидуальность.

Изменения подобного рода были отражены в британской литературе и ранее, но теперь писатель с еще большим интересом обращается к человеку нового времени, поскольку последний бесспорно существует и в изменившемся нравственном пространстве.

Неудивительно, что данные проблемы особо остро прозвучали в творчестве молодого поколения британских писателей 60-х годов. Оказавшись в духовном кризисе, они пытались разобраться в проблемах, волнующих их современников и, что важно отметить, ровесников. Обратимся к раннему роману Дрэббл «Мой золотой Иерусалим» и рассмотрим отражающий эти явления нравственный фон произведения.

Отечественные исследователи, в том числе В.В. Ивашева, Г. Анджапаридзе ([6: 334; 3: 186]), отмечают, что «Мой золотой Иерусалим» — это показательное для 60-х годов произведение. В своей монографии В.В. Ивашева называет роман Дрэббл «открытым манифестом молодой писательницы» [6: 278]. Центральным образом становится образ молодой англичанки, бунтующей против традиционной морали и закрепленного традицией образа жизни.

Клара Моэм родом из провинциального городка Нортэма, в котором действуют порядки того традиционного, викторианского, мира, которые определили поведение, мышление и жизнь в целом не одного поколения англичан. Героиня с возрастом начинает ощущать отчужденность от этого мира и нежелание быть похожей на остальных жителей Нортэма.

Детство Клары нельзя назвать счастливым. Внешне примерный, отвечающий всем догмам традиционной морали, дом Моэмов отнюдь не являл собой образ счастливого и благополучного во всех отношениях викторианского дома с большой и дружной семьей. Дрэббл, напротив, создает неудобное, лишенное семейного тепла, отталкивающее с эстетической точки зрения пространство. Такое восприятие дома свойственно всем членам семьи Моэм. Здесь мы не увидим и соответствия героев должным им социальным ролям: главы семейства, хранительницы очага, послушных и почитающих старших наследников.

Ценности семьи Моэмов зиждутся на долге и старых порядках, которым подчинялись еще их предки. Роль главы дома «играет» мистер Моэм. О нем сообщается крайне мало сведений, его присутствие в романе сужено до нескольких эпизодов. В них угадывается безучастный, равнодушный ко всему человек, который лишь исполняет свой долг. О нем сообщается, что он никого не любил.

Мать Клары, миссис Моэм, также отражает ложные представления старого мира. Именно в ее образе, по мнению В.В. Ивашевой, Дрэббл умело воплотила все отрицательные черты «викторианства» [5: 350]. Ряд фактов из жизни миссис Моэм подтвер-

ждает эту мысль: она вышла замуж не по любви, скорее по расчету, отдала дочь в самую дешевую школу, смерть мужа принесла ей не горе, а сомнения, как недорого, но прилично осуществить похороны: «Итак его больше нет; не скажу, что я так уж огорчена» [1: 41]. Это поведение обусловлено ее преувеличенной бережливостью вместе с другим принципом викторианской этики — соблюдением приличий. Клара привыкает к двойственности суждений матери, которая сама иной раз испытывает сомнения. Лишь к финалу романа дочь узнает, что когда-то и у матери были иные представления о жизни, но она поступала в соответствии с традиционными представлениями о долге, удачном браке, уверенном будущем. Тем не менее поведение матери вызывает недоумение, ужас и отторжение со стороны Клары, что не мешает уважению со стороны соседей Моэмов.

Будучи ребенком, Клара не чувствовала любви и поддержки семьи, как и ее братья. В доме Моэмов нет любви и согласия, в нем царит разобщенность, а герои, как взрослые, так и дети, не умеют выражать своих чувств, любить и уметь отдавать частичку себя другому.

По мнению Т. В. Филимоновой, взросление Клары происходило само собой [8: 362], под влиянием лишь собственного опыта, впечатлений, мечтаний. Отсюда становится понятным, почему сфера интересов девушки была довольно замкнутой [2: 186]. Мечты Клары были связаны лишь с внешней стороной красивой жизни: чтобы «в прекрасных домах жили прекрасные люди и беседовали о прекрасных вещах» [1: 47]. Внутреннее чувство подсказывало Кларе, что она, не постигнув родительскую любовь, радостное детство, обязательно будет награждена взамен счастливой будущностью: «В глубине души она лелеяла слабую надежду, что ей когда-нибудь за все воздастся, когда-нибудь она окажется там, где сможет победить» [1: 11]. Постоянное одиночество и стремление к свободе формируют в девушке индивидуализм, граничащий с эгоизмом [2: 186].

Молодая героиня, выросшая непокорной, но избалованной, начинает ненавидеть мать и свой город, она желает во что бы то ни стало изменить свою жизнь. Убежденная в своей способности к учебе Клара стремится реализовать себя в интеллектуальной деятельности и становится студенткой Лондонского университета. Это позволяет ей покинуть Нортэм и отдаться свободной жизни, где ее ожидает череда знакомств, романтические встречи, необдуманные поступки.

Клара знакомится с удивительным семейством Денэмов. Истинно викторианские ценности семьи и долга предстают в современных и успешных людях. Это люди богемного круга, чья деятельность, так или иначе, связана с искусством и творчеством. В образе дома старших Денэмов воплощаются те доминанты викторианских представлений о благополучии и любви, которые оказались несостоятельны в образе семьи Моэмов. И старшие, и младшие Денэмы связаны друг с другом не долгом, а искренней любовью. Клара воспринимает этих людей и их дом как возможность для своего духовного роста. Но это снижает образ Клары, превращая ее порыв к свободе к паразитическому отношению к Денэмам [3: 12]. Потому это общение не приближает героиню к счастью.

Оторвавшись от «викторианского» образа мыслей, действий, царящих в Нортэме, Клара не знает, как вести себя в Лондоне, в котором чувствуются другие настроения. Способности девушки — хотя она умна, активна и трудолюбива — явно не дотягивают до одаренности и самодостаточности подруги Клелии Денэм, которая живет в соответствии со своими представлениями, но при этом не ставит своей целью обратить мир к себе. Напротив, Клелия не решительна в любви, в то время как Клара заменяет истинные чувства желанием любить, а затем и вовсе осознанно использует возлюбленного для своих целей.

Однако Клара упряма в своем желании: она хочет освободиться от оков старых понятий и морали, стать свободной от дома в Нортэме. Героиня порывает с семейными узами, оставляя умирающую мать. Но идея свободной и полной жизни оборачивается для девушки новым испытанием: Клара не может вычеркнуть из своей жизни семейный долг как нравственную категорию. Героиня признается: «Мое прошлое навсегда — часть меня» [1: 282].

Нравственное пространство романа «Мой золотой Иерусалим» создается писательницей через осмысление викторианства как совокупности традиционной морали, одноименного уклада жизни и образа мыслей. Дрэббл находит нравственное состояние современного ей общества таким же нестабильным, как и само общество данного периода. Соглашаясь с Т.В. Филимоновой, нужно заключить: поколение 50-60-х отвергает «пережитки обывательской морали предков, но при этом не предлагает других нравственных ориентиров» [7: 13]. По-своему, данная ситуация предполагает трагическое мировосприятие, но в романе Дрэббл намечает такие «ориентиры» для своих современников. В семье Денэмов, людей «нового» мира, писательница видит возвращение к основной нравственной категории викторианства: семейным связям. К тому же неслучаен и открытый финал произведения. Героиня находится на пути самоопределения, самопознания. Путь Клары — это «путь самосовершенствования, путь моральных усилий» [7: 14], открывающих героине сущность самой себя, свободу от давления традиции и нового времени, помогающих понять возможность любви и бескорыстных отношений.

Список литературы:

1. Дрэббл М. Мой золотой Иерусалим. СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. — 288 с.
2. Анджапаридзе Г. Маргарет Дрэббл и её «рассерженные молодые женщины» // М. Дрэббл. Один летний сезон. М.: «Прогресс», 1972. С. 179-188.
3. Благовещенская А.А. Своеобразие стиля художественной прозы Маргарет Дрэббл 1960-70-х годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 : Казань, 2004. — 20 с.
4. Ивашева В. В. Литература Великобритании XX века. М.: Высшая школа, 1984. — 488 с.
5. Ивашева В. В. Судьбы английских писателей: Диалоги вчера и сегодня. М.: «Сов. писатель», 1989. — 443 с.
6. Ивашева В. В. Что сохраняет время. Литература Великобритании. 1945-1977. Очерки. М.: Сов. писатель, 1979. — 336 с.
7. Филимонова Т. В. Проблемы интеллектуальной и нравственной свободы в творчестве Маргарет Дрэббл 1960-х годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 : Санкт-Петербург, 2009. — 20 с.
8. Филимонова Т. В. Тема детства в английской литературе 1960-х годов: три романа Маргарет Дрэббл. Известия РГПУ им. А.И. Герцена. Выпуск № 82-1 / 2008. С. 361-363.

Исследование читательского интереса в учебных заведениях творческой направленности (на материале зарубежной литературы)

В современном мире широкое распространение получило мнение, что молодые люди не рассматривают чтение в качестве интересного времяпрепровождения, а в случае необходимости ознакомления с литературным произведением обращаются к электронным изданиям, а не к бумажным книгам. С целью опровергнуть или подтвердить данное утверждение мы ограничили круг опрашиваемой аудитории и собрали данные, позволяющие вывести закономерности в следующих аспектах бытования художественной литературы в молодежной творческой среде:

- востребованность и популярность художественной литературы;
- соотношение частоты обращения к художественной литературе и к литературе профессиональной;
- периодичность и характер чтения художественной литературы;
- цели и ожидания, преследуемые опрашиваемыми при чтении художественной литературы;

Для достижения цели нами были поставлены следующие задачи:

1. Составление анкеты с учетом специфики выбранной аудитории (учащиеся заведений среднего и высшего профессионального образования, получающие знания в сфере творческого развития).

2. Сбор и анализ данных, на основании которых будет создана статистика и классификация типов читателей среди целевой аудитории.

Выбор данной аудитории обусловлен отсутствием аналогов исследований, акцентирующих внимание на отношении к чтению зарубежной художественной литературы молодых людей творческих специальностей в современной отечественной социологии чтения. Изучение и анализ читательских предпочтений респондентов творческих профессий подразумевает большую открытость литературе и гибкость при выборе художественной литературы.

Реализовать поставленные задачи мы решили, прибегнув к методу анкетирования учащихся ЕГТИ, ЕАСИ, ЕДМШ № 16, СОМУ им. П.И. Чайковского и УГК (академии) им. М. П. Мусоргского. В анкетировании приняли участие представители разных направлений творческой деятельности: изобразительные (визуальные) искусства, танец и современная пластическая культура, музыка, управление в сфере культуры, журналистика в сфере культуры, прикладная информатика, драматическое искусство.

В ходе анкетирования было опрошено 96 человек в возрасте от 10 лет и старше, из них 79 женщин (82,2%) и 17 мужчин (17,7%). Такое соотношение соответствует гендерному составу обучающихся по данным специальностям в указанных вузах.

Приступая к работе, мы исходили из двух гипотез:

- 1) большинство художественных произведений читается целевой аудиторией с электронных носителей;
- 2) преобладающим жанром при выборе художественной литературы является фэнтезийная и фантастическая литература.

Такие гипотезы были выдвинуты на базе социологических исследований, проводившихся в 1990-2008 годах, результаты которых опубликованы в статье «Чтение в России — 2008: тенденции и проблемы» Б. В. Дубина и Н. А. Зоркой. Эти исследования показали, что предпочтения молодых людей таковы: «18–24 года — научная фантастика, фэнтези, мистика, современная переводная литература, «гламурная» проза» [Дубин,

24]. Кроме того, авторы статей утверждают, что «лидерами обращения к интернет-каналам как источникам печатной информации являются самые молодые россияне: 18% из них читают через Интернет учебную литературу, 12% — специальную, каждый десятый — художественную» [Дубин, 33].

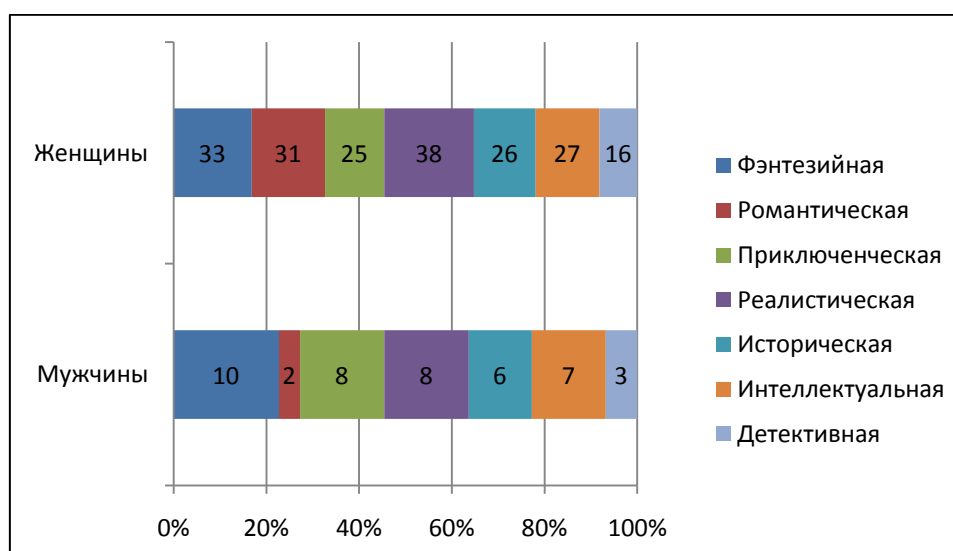
Анкета состоит из тринадцати вопросов открытого и закрытого типа, представленных в электронном и печатном вариантах. Вопросы разбиты на три блока: касающиеся личности анкетированного (пол, возраст, направление получаемого образования); уточняющие частоту обращения к литературе, в том числе, профессионального характера; очерчивающие круг читательских интересов.

В ходе анализа результатов анкетирования мы получили следующие данные, представленные ниже в графиках и диаграммах.

Наибольшее количество опрошенных — студенты в возрасте от 17 до 19 лет (43,75%), на втором месте — 20-25 лет (35,42%), затем респонденты старше 25 лет (11,46%), на последнем месте учащиеся 10-13 лет (9,38%). 68,75% опрошенных имеют неоконченное высшее образование, 11,46% — среднее специальное; третью позицию (9,38%) разделили респонденты с высшим образованием (аспиранты и магистранты) и учащиеся средней школы.

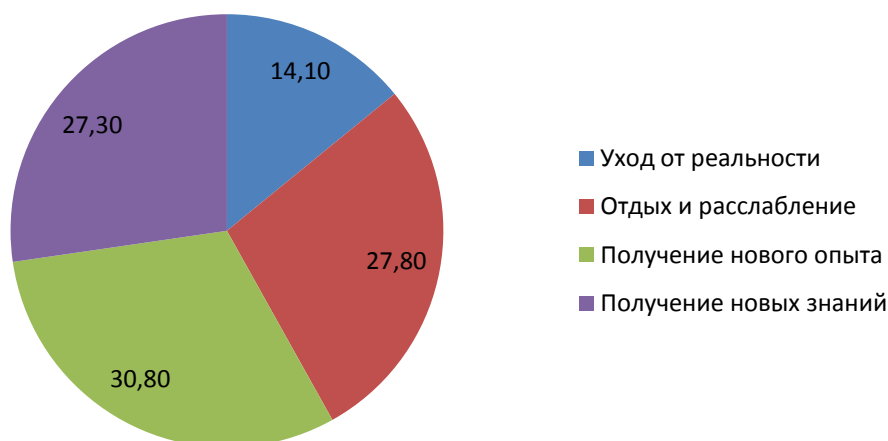
Все анкетированные в той или иной мере обращаются к литературе, что отчасти обусловлено необходимостью освоения ими учебной программы, включающей в себя обязательный курс литературы. Более половины респондентов (56%) уделяют одинаковое количество внимания профессиональной и художественной литературе, совмещая получение узкоспециализированного образования с личными интересами. 46% интервьюируемых отметили, что специфика получаемого ими образования влияет на их предпочтения при выборе художественной литературы и способствует развитию интереса к новым авторам, новым литературным направлениям, а также к другим культурам.

Преобладающее число опрошенных (66%) отдает предпочтение зарубежной литературе — классической и современной западной, а также литературе восточных стран. Нужно отметить, что внимание к зарубежной литературе вызвано личным интересом респондентов, поскольку у них нет необходимости ознакомления с тем или иным произведением зарубежной литературы в рамках освоения учебной программы. В первую очередь этот интерес обусловлен аннотацией, заинтересовавшей потенциальных читателей; отзывами друзей, коллег, критиков; и в меньшей степени просмотром фильма, снятого по мотивам художественного произведения.



В ответах на вопрос «Какие направления художественной литературы Вам наиболее близки?» опрашиваемым была дана возможность выбрать не более трех вариантов ответа. На данной диаграмме показано соотношение между количеством упоминаний различных литературных направлений женщинами и мужчинами. Гендерные различия почти никак не сказываются на литературных предпочтениях. Заметные отличия выявлены только для романтической литературы (предпочтение которой чаще отдают женщины), для фэнтезийной и приключенческой литературы (которую выбирают мужчины). В среднем, наиболее популярным жанром среди респондентов обоих полов стал реалистический роман (19,1%), второе место занимает фэнтезийная и фантастическая литература (17,91%). Третье место принадлежит интеллектуальной литературе (14,2 %). Несмотря на то, что большинство опрошенных — девушки, любовная, романтическая, и мелодраматическая литература не вошла в тройку популярных жанров (13,75%). Наименьший читательский интерес вызывает детективный жанр (7,91%).

При определении цели чтения большинство респондентов отмечает пункт «Получение нового опыта» (30,8%), что соответствует их предпочтениям при выборе жанра (реалистический роман). Это противоречит нашим ожиданиям, поскольку предполагалось, что студенты и ученики, получающие образование творческой направленности, выберут ответ «Уход от реальности» (14,1%).



Отдельно стоит отметить, что в качестве одной из причин выбора зарубежной литературы для чтения значительное число опрошенных отмечает получение новых знаний (38,2% опрошенных мужчин, 25% опрошенных женщин).

Логично было бы предположить, что поколение, выросшее в эпоху доминирования технологий, будет использовать их и при чтении литературы, однако исследование показало, что большинство современных молодых людей предпочитает покупать книги в магазине. Скачивание книг в Интернете занимает вторую по популярности позицию, что связано в большей степени с экономическим фактором, нежели с фактором удобства. Третий по популярности ответ — посещение библиотеки.

По результатам анкетирования были выделены следующие типы читателей:

1) «Решительный читатель» — читает, руководствуясь не внутренним желанием, а осознанием необходимости данного процесса для саморазвития; верит, что чтение определенной литературы помогает приобрести определенный статус в обществе (7,2%);

2) «Читатель-энтузиаст» — читает все; делает это в дороге, на учебе, на работе, перед сном, после сна, стараясь воодушевить каждого своим примером; на каждую прочитанную книгу пишет развернутую рецензию, с которой следует ознакомиться

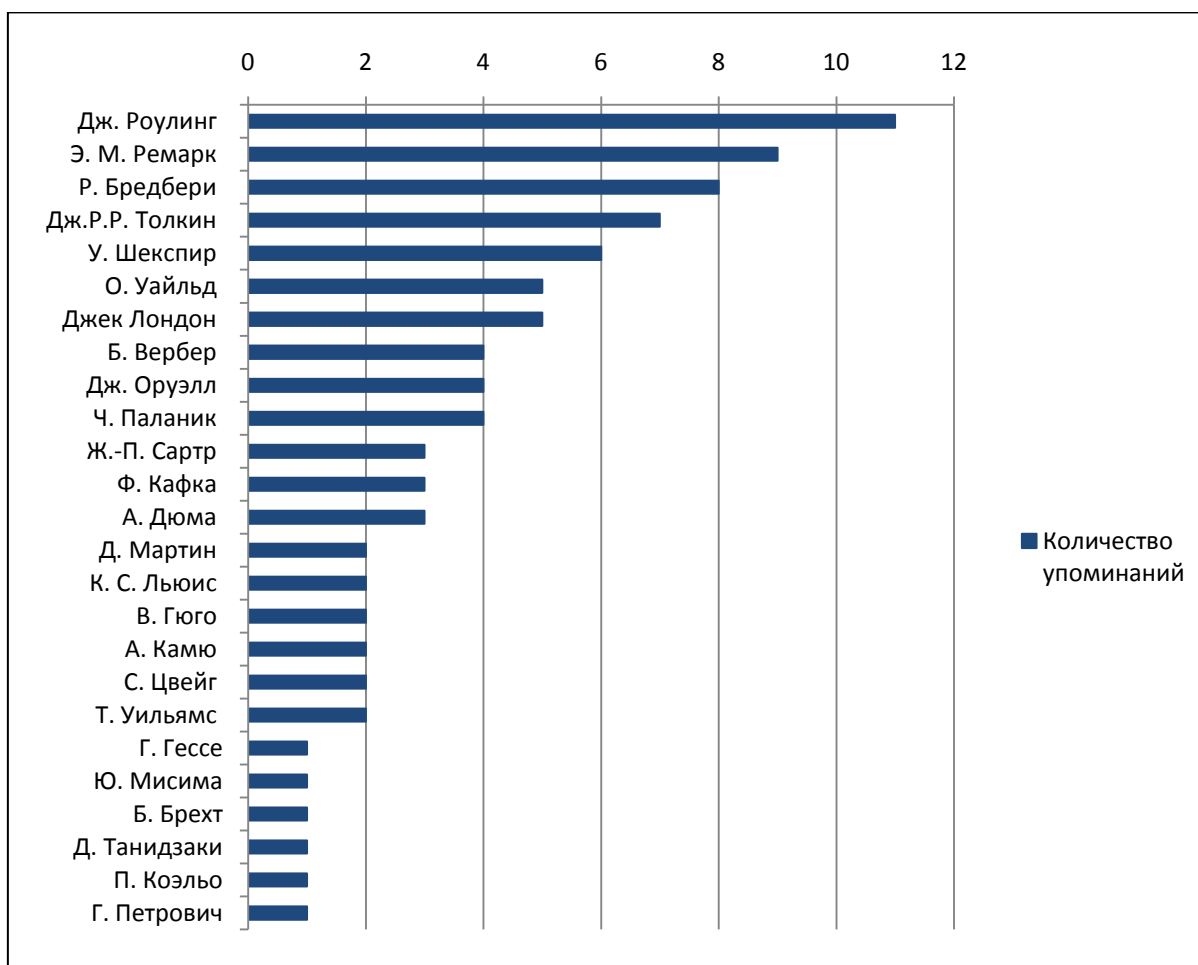
всему его кругу общения; имеет собственные списки рекомендованной и не рекомендованной к прочтению литературы (16,6%);

3) «Непостоянный читатель» — не столько читает, сколько создает видимость чтения; подобно беззаботному мотыльку летит на свет прогремевших на весь мир бестселлеров, новинок, набирающих популярность писателей в лице юных дарований или скандально известных представителей старого цеха; как правило, не дочитывает и половины начатых книг, благо конвейер новинок никогда не останавливается; расценивает литературу как способ быть «в тренде» (9,3%);

4) «Читатель-интеллектуал» — постоянно погружен в чтение малоизвестных авторов и загадочных произведений, о которых предпочитает не распространяться; слишком занят собственными мыслями о литературе, чтобы замечать появление на небосводе восходящих и всеми признанных звезд прозы, поэзии и т. д. (5,2%);

5) «Читатель-ценитель» — выбирает литературу, исходя исключительно из собственных предпочтений, которым остается верен на протяжении определенного времени; читает вдумчиво, наслаждаясь процессом и не стремясь никому ничего доказать; ценит литературу (61,4%)

В ответах на вопрос "Перечислите несколько Ваших любимых писателей" по количеству упоминаний лидируют современные зарубежные авторы массовой литературы: Дж. К. Роулинг, Дж. Р. Р. Толкиен, Ч. Паланик. Также часто упоминаются Э. М. Ремарк, У. Шекспир, Р. Брэдбери, Джек Лондон, Ж.-П. Сартр, Б. Вербер и др.



Исследование, проведенное нами с целью выяснения литературных предпочтений среди современной молодежи творческих специальностей, показало, что высказанные нами предположения не нашли фактического подтверждения, так как, согласно

полученным данным, предпочтение в выборе формата отдается бумажным изданиям книг, а при выборе жанра и направления — зарубежной реалистической литературе современных авторов.

Созданная нами классификация читателей является «инвариантной» и в чистом виде обозначенные типы могут наблюдаться только в теоретических исследованиях. В практике чтения, как правило, представлены смешанные типы, что обусловлено многими факторами. Например, личностными качествами читателя, социальной средой и т.д.

Следует отметить, что в наши дни чтение по-прежнему остается одним из самых популярных и востребованных видов досуга среди студентов и школьников. В том числе, творческих специальностей.

Список литературы:

1. Дубин Б. В. Чтение в России — 2008: тенденции и проблемы / Б. В. Дубин, Н. А. Зоркая ; Федер. агентство по печати и массовым коммуникациям, Аналит. центр Юрия Левады. — М.: Межрегиональный центр библиотечного сотрудничества, 2008. — 74 с.

Кувашова Ю. Ю.
Научный руководитель: Кузнецова Т. С.
УрФУ (Екатеринбург)

Представления о пчелах в древнеанглийском фольклоре

Представления средневекового жителя Британских островов о мире природы заметно отличались от современных представлений уже тем, что слово для наименования данного концепта в древнеанглийском языке отсутствовало. Основной лексический фонд включал слова *природа*, *природный* в смысле *врожденный*, *естественный*: *oedelo*, *cynde*, *sceaft* в значении *творение*, *происхождение* [5; 1-2]. Безусловно, в устном народном творчестве и в литературных произведениях изображались птицы, животные, насекомые, но провести границу между миром природным и надприродным, т. е. сверхъестественным, не представляется возможным. Природные явления и представители животного и растительного мира наделялись сверхъестественными свойствами наравне с обычными, принятыми сегодня характеристиками. Часто образы трактовались амбивалентно. Эту особенность можно заметить при изучении представлений англосаксов о пчелах.

Традиция разведения пчел, предположительно, пришла с континента [3; 251] еще до завоевания Британии римлянами, начавшегося в 43 г. н.э., и постепенно распространялась с востока на запад. Технология разведения пчел в ульях была, однако, известна кельтам, которые после прихода римских легионов были вытеснены на запад, на территорию современного Уэльса. Примечательно, что в валлийских законах упоминание о пчелах и ульях встречается чаще, чем в английских. В сборнике законов *Hywel Dda* X века есть помета о стоимости пчел разного возраста [3; 254]. В Англии большее внимание уделялось стоимости не отдельных пчел, а роя: в законах короля Альфреда (IX век) упоминается о том, что пчеловод во время роения должен позвонить в колокольчик или постучать чем-то металлическим, чтобы можно было этот рой увидеть и поймать (6; 9-10). В Книге Страшного суда, первой переписи населения в средневековой Англии, проведенной по приказу Вильгельма Завоевателя, при оценке состояния феодала учитывалось, в том числе и количество ульев. Пчеловоды *beo ceorle* (крестьянине-пчеловоды) [2], как и свинопасы, занимали низшее положение в средневековой общи-

не [3; 252]. Феодал считался владельцем меда диких пчел, если ульи находились в лесу, принадлежавшем ему [7; 198]. В 1217 г., через два года после появления Великой хартии вольностей, свободные крестьяне получили право присваивать себе мед, который они нашли в лесу, закрепленному за их общиной. Действительно, с экономической точки зрения мед играл очень важную роль в хозяйстве. Сахар появился в Англии только после XV в., поэтому мед использовали в качестве натурального подсластителя, делали из него напитки: пиво с медом, метеглин (мед с пряностями), напиток из меда и сока тутовника, которые пили даже короли и королевы. До XIII в., когда появились свечи из животного жира, для изготовления свечей использовали пчелиный воск. Он был очень дорогим, позволить его себе могли только состоятельные люди.

Становится очевидным, что мед играл важную роль в средневековом хозяйстве в Англии. Пчелы, прежде всего, воспринимались как производители меда. В *Etymologiae* Исихора Севильского [8; 269] это указание следует сразу после описания внешнего вида пчел: эти животные искусны в изготовлении меда¹. Мед приносит человеку пользу, он экономически выгоден — об этом можно судить по загадке 27 Эксетерского кодекса [10]. Она интересна тем, что, хотя загадывание ведется от первого лица, отгадкой является неодушевленный предмет, а именно: мед. О его пользе говорится уже в первой строке: *Is eom weorð werum*².

С той же точки зрения можно рассмотреть другой пример выражения уважения к пчелам как к производителям меда, продукта необходимого и экономически значимого. Здесь же раскрывается сложный комплекс отношений между пчеловодом и пчелами. Заклинание пчелиного роя³ [1; 25-26] дает совет, как усмирить роящихся пчел и направить их в нужный улей, иначе можно потерять урожай. Для этого пчеловод берет ком земли, кидает его под правую ногу и произносит слова: «Будь под стопой, что мне попало: земля от злого, от зверя всякого, от пагубы, от беспамятства, от напасти всякой, от людского лукавого, от языка злосильного» [1; 25-26]. Видим, что сначала человек утверждает свое влияние над пчелами по праву владения, прямо заявляя: «Я вас нашел» и призывает землю усмирить их. Затем перекидывает через них комок грязи и произносит: «Жены державные, сажайтесь наземь, никогда-то, дикие, не блуждайте по лесу, порадейте-ка, добрые, о владенье нашем» [1; 25-26]. Использование глаголов в сослагательном наклонении *naefre ge wilde to wuda fleogan*⁴ указывает на уважительное отношение пчеловода к пчелам, поскольку он и его урожай зависят от них [6; 10]. Нотки мольбы и отчаяния слышатся в последних строках: «...порадейте-ка, добрые, о владенье нашим, как человек от века, о вотчине да о пище» [1; 25-26]. Таким образом, можно с уверенностью сказать, что к пчелам относились с уважением, поскольку в них видели залог благополучия и процветания хозяйства.

Организацию улья, четкое распределение обязанностей между пчелами воспринимали как пример идеального государственного устройства. *Physiologus*, в XII в. переведенный на латынь, а затем — на английский язык Уайтом, представляет пчелиный улей как государство, которым управляет любимый всеми пчелами король. Пчелы — свободные труженики, любая работа в радость: будь то собирание нектара или строительство совершенных в архитектурном плане сот для хранения меда. Каждый добро-

¹ «these animals, skillful at the task of creating honey»

² «я полезен людям» — перевод мой.

³ перевод В. Г. Тихомирова

⁴ «...никогда-то, дикие, не блуждайте по лесу...»

совестно занимается своим делом, не мешает другим. В этом залог благополучия и процветания такого пчелиного государства [9; 154, 156]¹.

Люди средневековой Англии относились к пчелам с заботой и вниманием, поскольку верили в их божественное происхождение. В валлийских Триадах острова Британия, цикле трехстиший, где содержатся сведения о валлийской и британской истории и традициях, читаем: пчелы — райские существа, прилетевшие с небес на Землю из-за человеческого греха, и Бог одарил их своим благословением, поэтому мессу нельзя произносить без пчелиного воска² [7; 196].

Кроме того, жизнь некоторых святых связана с пчелами и пчеловодством. Так, рождение святого Давида было предсказано его отцу ангелом: сын родится спустя 30 лет, после того как отец найдет оленя, рыбу и медовые соты. Давид очень любил пчел, и в 12 монастырях, основанных им, монахи разводили этих насекомых, чтобы потом раздавать мед бедным крестьянам. Один из его учеников, ирландский епископ Модомнок Оссорский, или Домнок, Доминик, ухаживал за пчелами и любил их больше, чем мед. Когда он сел на корабль, чтобы отплыть назад в Ирландию, пчелы последовали за ним. Так повторилось три раза. Давид подарил епископу пчел и благословил их и Модомнока. Приплыв в Ирландию, епископ основал церковь, установил ульи, и теперь это место известно как Церковь пчеловодов³ [8; 211-112]. Таким образом, можно сказать, что пчелы воспринимались как священные существа и наделялись явно выраженными положительными характеристиками: безгрешными они пришли из Рая.

Однако, с другой стороны, обращение к пчелам как к *sigewyf* — женщине-воительнице, которое встречаем в Загадке 27 Эксетерского кодекса, отсылает нас к иной религиозной традиции и свидетельствует об ином отношении к пчелам. Летающие, жалящие насекомые метафорически изображаются как могущественные валькирии, героини германской мифологии, которые летали над полем битвы и подбирали павших воинов, чтобы сопроводить их в небесный чертог Валхаллу. В одной из легенд, рассказанной Крофтоном Кроукером в книге «Сказочные легенды и традиции южной Ирландии», святая Гобнат, покровительница пчел, чтобы помочь одному из воюющих кланов, превращает пчел в вооруженных воинов. Они вылетают из улья, выстраиваются в шеренги на поле битвы и одерживают победу над войском неприятеля [4; 273-274]. О пчелах как защитниках своего улья говорит Загадка 17 [10]. В ней фигурируют такие военные атрибуты, как устрашающие отравленные копья, военные орудия.

Кроме того, жители средневековой Англии верили, что душа грешника может переселиться в тело пчелы. Так, во время судебного процесса над Элспет Керсеттер, обвиняемой в колдовстве, она призналась, что «...она летала в облике пчелы»⁴ [7; 225].

С пчелами связано много суеверий. В Хемпшире покупать пчел считалось дурным предзнаменованием, единственный способ завести их — обменять на что-нибудь, на свинью, например [7; 226-227]. В Шотландии, Уорикшире, Уэльсе пчеловоды верили,

¹ Изначально было принято считать, что во главе пчелиной семьи стоит особь мужского пола, не матка. Об этом, в частности пишет Аристотель. В Англии в трех изданиях трактата Томаса Хилла от 1568, 1593 и 1608 гг. есть глава о прекрасном правлении Короля Пчел и уважении, которое демонстрируют другие пчелы по отношению к нему. В пьесе «Генрих V» Шекспир также говорит о короле пчел: «They have a king and officers of sorts...» (у них есть король и различные служащие). Только в 1609 г. Чарльз Батлер назвал книгу о пчелах *The Feminine Monarchie*, что впервые свидетельствовало об изменениях в распределении социальных ролей. Стоит отметить, что немалую роль в формировании его ментальной картины мира сыграло правление Елизаветы I (1558 — 1603). Для него было естественным видеть у власти королеву [3; 591-592].

² «The origin of bees is from Paradise, and on account of the sin of man they came hence, and God conferred his blessing upon them, and therefore the mass cannot be said without the wax».

³ the Church of the Beekeeper

⁴ «in the likeness of a bee» — перевод мой

что их постигнет неудача, если они купят первых пчел. В Ирландии на приобретение пчел можно было потратить только честно заработанные деньги. Валлийцы также считали, что краденые пчелы не будут приносить мед и умрут. В Суссексе, Уилтшире, Линкольншире и других северных графствах люди верили, что пчела, сидящая на мертвом дереве, предвещает смерть. В Англси эта примета несколько видоизменилась: ветка, на которую сядет пчела, скоро засохнет [7; 227].

Подводя итог, можно сказать, что «пчелиный парадокс» заключается в том, что потенциально опасные пчелы, которые в определенных контекстах воспринимались англосаксами как существа враждебные, приносящие неудачу, однако, оказываются полезными, поскольку производят воск и, в особенности, сладкий мед. Последний имел большое значение не только в экономическом отношении, но и просто доставлял людям удовольствие. Наиболее явно амбивалентность восприятия этих насекомых воплотилась в представлении о том, что, с одной стороны, в тело пчелы переселяется душа грешника, но, с другой стороны, пчелы имеют божественное происхождение, упоминаются в легендах о святых как спасители, помощники.

Список литературы:

1. Смирницкая О. А. Древнеанглийская поэзия. М.: изд-во Наука, 1982.
2. Bosworth J., T. Northcote Toller. An Anglo-Saxon Dictionary. Oxford, 1898, p.589 [Электронный ресурс] // URL: <http://www.webring.org/> (дата обращения: 11. 10. 2015).
3. Crane E. The World History of Beekeeping and Honey Hunting. Tailor & Francis, 1999.
4. Croker T. Fairy legends and traditions of the south of Ireland. London, 1825.
5. Neville J. Represenatations of the Natural World in Old English Poetry. Cambridge University Press, 2004.
6. Price H. Nature Speaks: Expanding Ecocriticism to the Anglo-Saxon World. Submitted (09/09/2010) in Partial Fulfilment of the MA in English Literature 2009-10 University of Leeds School of English Supervised by Dr Alaric Hall
7. Ransome H. The Sacred Bee in Ancient Times and Folklore. Courier Corporation, 2004.
8. Stephen A. The Etymologies of Isidore of Seville. Cambridge University Press, 2006.
9. White T. The Books of Beasts. UW-Madison Libraries Parallel Press, 1960.
10. The Complete Corpus of Anglo-Saxon Poetry. [Электронный ресурс] // URL: <http://www.sacred-texts.com/> (дата обращения: 15. 10. 2015).

Куликов Ю. А.
Научный руководитель: Полушкин А. С.
ЧелГУ (Челябинск)

Жанровые традиции хронотопа романа воспитания в романе Эрнста Юнгера «Эвмесвиль»

Эрнст Юнгер родился в XIX-м веке и умер за три года до наступления XXI-го. Он писал книги — от громоздких историософских трактатов до утончённых и невесомых утопий; он воевал — и одним из последних получил высшую награду армии Второго Рейха; он путешествовал — и обошёл с сачком энтомолога полсвета. Но главное — на протяжении всей своей долгой жизни он не переставал думать, анализировать окружающую действительность, и многие из его прозрений актуальны до сих пор: речь даже не о предсказанных им за несколько десятилетий до их появления сотовой связи или сети Интернет, Юнгер мыслил глобальней, его интересовали социальные сдвиги,

само устройство истории. Одним из первых он задался вопросом о трансформации общества, государства и психологии отдельно взятого человека, в условиях "постистории", после того, как закончится наша эра и наступит новая. Ряд исследователей даже склонны видеть в его поздних работах признаки постмодернистских концепций времени и творчества и отдельные элементы соответствующей поэтики. Вне зависимости от правильности подобных построений, нельзя не отметить — Юнгер пристально вглядывался в простиупающие контуры того столетия, в котором живём мы, и пытался рассказать об этой реальности конгениальным ей художественным языком.

В своей оригинальности он словно выпадает из общей картины немецкой литературы прошлого столетия — нет ничего удивительного в его равноудалённости как от "Группы 47", так и от "академиков". Он был единственным крупным писателем Германии, не выступившим с критикой нацизма, не участвовавшим во всенародном покаянии после Второй мировой, что однако не делает его, вопреки мнению многих, сторонником тоталитарной идеологии.

Было бы также в корне неверным пытаться выставить его стоящим вне всякой традиции автором, явлением совершенно уникальным и не связанным с предыдущим развитием немецкой словесности. Как мы постараемся продемонстрировать, Юнгер опирался в своих размышлениях на целый ряд предшественников, активно работал с классической литературой, и только рассмотрев его творчество в более широком контексте, можно вполне понять замысел некоторых книг.

В этом отношении показателен роман "Эвмесвиль", вышедший в свет в 1977-м году. Действие книги разворачивается в нашем столетии, но конкретное время не названо. Мир сложно узнать — было создано и успело распасться в ядерной войне Первое всемирное государство, на его обломках ведут борьбу за власть огромные империи и пытаются сохранить независимость небольшие города-государства, в одном из которых — собственно Эвмесвиле, где-то посреди Северной Африки, — живёт и пытается осмыслить путь, проделанный человечеством, историк Мартин Венатор. Нужно сразу оговориться, способ повествования кажется непривычным даже современному читателю — это роман-эссе, сюжет в нём почти не разворачивается в хронологическом порядке. Записи Венатора (с латинского — "охотник") организованы по тематическому принципу, и мысль в них свободно перетекает от одного предмета к другому на основании неочевидных для внешнего наблюдателя ассоциаций. Исследователь прошедших эпох, Венатор в то же время не игнорирует настоящее, он служит при дворце — касбе — тирана Кондора и в равной мере пытается использовать в своей работе собственные наблюдения за живыми правителями и аналогии с прошлым. При всей необычности темы и формы организации текста, "Эвмесвиль", как будет показано далее, относится к жанровой традиции немецкого романа воспитания, пусть и чрезвычайно сильно изменённой. Для анализа был выбран хронотоп романа — "существенная, — по определению М. М. Бахтина, — взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе" [2], так как одной из основных тем книги является философия истории и течение времени как такого.

Прежде всего обратимся к внешним признакам романа воспитания, наличие которых в тексте Юнгера и даёт нам возможность отнести его к этой разновидности романной литературы. Во-первых, необходимо отметить вытекающую из самого жанрового определения сосредоточенность на процессе взросления героя, его становления как личности. Отсюда следует неизбежное присутствие в текстах подобного рода фигуры учителя — а чаще *учителей* — оказывающих влияние на развитие персонажа. Несмотря на то, что Мартин представлен как человек уже состоявшихся убеждений, анарх, стремящийся отстоять свою независимость от общества, огромная роль в книге отведена его общению с тремя наставниками, демонстрирующими различные вариан-

ты поведения и мышления интеллектуала в постисторическую эпоху: это историк Виго, под непосредственным началом которого Мартин работает в институте, химик Бруно и грамматист Тоферн. Каждый из них воспринимается героем как своего рода ролевая модель, а сам он находится на перекрестье между ними. Вторая по размеру — в сто с лишним страниц — глава книги так и называется "Учителя". Характерен и свойственный таким текстам ещё со времён Гёте и Виланда акцент на профессиональной деятельности героя — обретение им своего призвания становится знаком зрелости, конкретное, зримое дело воспринимается в более широком смысле — как делание собственного бытия. Именно идентификация себя как историка, не раз им подчёркивающаяся, определяет весь строй мыслей Венатора.

Однако нас в первую очередь интересует другой конституирующий признак романа воспитания. В своей работе, посвящённой этому жанру, Михаил Бахтин формулирует таковой как "становление героя [...] в неразрывной связи с историческим становлением [...] в реальном историческом времени с его необходимостью, с его полнотой, с его будущим, с его глубокой хронотопичностью" [1]. Анализируя в качестве прецедентного текст "Годов учения Вильгельма Мейстера", знаменитого романа Гёте, Бахтин выделяет следующие черты "Bildungsroman":

- "нелюбовь к *отрешённому* прошлому [...]; *необходимые связи* [...] прошлого с *живым настоящим*" [1];

- "полнота времени", достигаемая "творческим", "действенным в настоящем" [1] прошлым;

- укоренённость времени в конкретном пространстве: "Время и пространство сливаются здесь в неразрывное единство...". Местность становится "куском человеческой истории, сгущённым в пространстве историческим временем" [1].

Рассматривая "Эвмесвиль" сквозь призму этих категорий, можно, казалось бы, прийти к принципиально противоположному выводу. Сам рассказчик не раз аттестует свою родину и эпоху как "внеисторичные", "постисторичные": "История мертва; это облегчает задачу ретроспективного исторического обзора..." [5]. Мир же в целом назван "эпигонским", "чахнувшим", "приходящим в упадок" [5]. Одно из лучших определений духовной ситуации в городе даёт Виго: "феллахоидная заболоченность на александрийской основе" [5]. Для пояснения этой "геологической" дефиниции имеет смысл обратиться к смыслу названия романа и города — Эвмесвиль был якобы основан в эпоху эллинизма одним из полководцев Александра Македонского, Эвменом. Это реально существовавшее историческое лицо — единственный из всех приближённых умершего царя он пытался отстоять права на трон сына Александра и потерпел поражение. Параллели с тем временем напрашиваются сами собой: государства Жёлтого и Синего Ханов прямо названы "империями диадохов", сам город несколько раз сравнивается с полисом, который лавирует между этими опасными покровителями, а герои античного мира упоминаются при первой удобной возможности. Таким образом, становится ясно, что речь в определении Виго идёт о вырождении высокой культуры, о вытеснении с исторической арены "людей духа" — учёных Александрийского мусейона — плебсом, феллахами.

Вообще, Мартин не скупясь проводит аналогии с самыми различными периодами истории и находит исторические прототипы почти каждому персонажу. Эрудиция автора впечатляет: его взгляд перемещается от Великой французской революции до Кронштадтского восстания матросов, ему одинаково интересны немецкие крестьяне XVIII века и высоколобые интеллектуалы середины позапрошлого столетия. Однако всё это историческое разнообразие на поверку оказывается изолированным, оно не оказывает на Эвмесвиль никакого прямого воздействия — упомянутых Бахтиным необходимых связей между эпохами нет. Город оказывается отрезанным от прошлого, в нём

нет его следов: не изображаются старые дома или улицы, нет прямых свидетелей минувшего. Пространство будущего намеренно очерчивается Юнгером чрезвычайно абстрактно, в тексте не встречается ни одного топонима, нет массовых сцен, персонажи взаимодействуют друг с другом исключительно в коротких разговорах, перемежаемых размышлениями Венатора. Местность, то есть, не является незаместимой частью географически и исторически определённого мира — Северная Африка может быть без смысловых потерь заменена на Атлантическое побережье Канады. Неконкретность пространства и неисторичность времени взаимно обуславливают друг друга и формируют образ города, словно отрезанного от человечества — не в плане замкнутости топоса, а в плане его оторванности от предстоящих поколений и событий. Время словно берёт на себя функции пространства, топологизируется, образуя специфический вариант традиционного утопического хронотопа — проанализировать влияние и этой традиции в рамках нашего доклада, однако, не представляется возможным.

Тогда на каких основаниях мы всё-таки относим роман к вышеназванному жанру? Дело в том, что сам Мартин старается максимально дистанцироваться от общества, в котором "истощилась историческая материя", в котором ценности "стали *досадным недоразумением*" [5] и каждый волен проживать свою жизнь, отдаваясь собственным порокам. Он подчёркивает свою несхожесть с прочими обитателями Эвмесвиля, всячески противопоставляет себя обывателям, анархистам, оппозиционерам и лоялистам, даже собственной семье. Однозначно негативная оценка главным героем постисторического состояния мира, в котором ему довелось жить, выражается не только в приведённых нами словесных формулировках, но и, что куда важнее, в готовности и желании уйти из него, сбежать. В течение всей книги главный герой вырабатывает план действий на случай падения Кондора, строит себе убежище неподалёку от окраин и размышляет над возможностью ухода в Лес — мифическое пространство, своего рода альтернативу существующему порядку.

Перед тем, как описать эту альтернативу более подробно, имеет смысл сделать небольшое отступление, посвящённое художественному изображению пространства в произведениях значимых для немецкой литературы авторов начала XIX столетия. В романтизме, как отмечает Н. Я. Берковский, разбирая творчество Людвига Тика, автора классического романа воспитания "Странствия Франца Штернбальда", "даны единое мировое пространство, где все границы проходимы, и единое время, в котором ничего не умирает, всё живёт и готов принять в свою среду дальнейшую жизнь" [3]. В другом знаковом для эпохи и жанра тексте — романе Новалиса "Генрих фон Офтердинген" — говорится о "безмерном бытии" каждой отдельной вещи, жаждущей раскрыться в своей полноте, и месяце, плывущем над миром, возвращающем ему своим светом изначальную — лишённую всяких границ — природу. Про самого Генриха Новалис пишет: "Всё, что он видел и слышал, как бы отодвигало в нём новые засовы и открывало новые окна" [4].

Юнгер не раз цитирует в тексте самой книги стихотворения Гёльдерлина, "Гимны к Ночи" Гарденберга, а человек без истории сравнивается с Петером Шлемелем, потерявшим собственную тень, из знаменитой повести Адальберта фон Шамиссо — влияние поэтики романтиков на "Эвмесвиль", игра с этой богатейшей эпохой немецкоязычной литературы неоспоримы.

В отличие от разбитого на отдельные несвязанные друг с другом локусы (касба, сад Виго, луминар, убежище Венатора) города — каждый из которых обрисован лишь в нескольких чертах и всегда без использования ярких деталей — Лес в рассказе придворного лейб-медика Аттилы изображён как сплошное, хотя и неоднородное пространство, в котором, пользуясь названием одной из поздних новелл Тика, жизнь льётся через край: "...в переплетении ветвей мне бросилась в глаза одна странность: ветки

копулировали друг с другом. [...] скрещивание происходило безо всякого разбора. Со-единялись совершенно чуждые виды — и порождали плоды, при виде которых даже Линней впал бы в отчаяние" [5]. Если перемещения Венатора по городу почти всегда незримы (сам путь никогда не описывается), то странствие Аттилы конкретно, материально, в нём важна сама местность, а не рефлексия героя, вызванная тем или иным событием:

"Я, должно быть, долго блуждал по кругу, голый и исцарапанный, как потерпевший кораблекрушение. [...] В темноте я на четвереньках достиг..." [5]. И наконец главное — Аттиле казалось, что он "сам втянут в это превращение — в некий новый мир..." [5]. Таким образом, делается очевидной романтическая, шеллингианская, становящаяся природой Леса, который так манит Венатора своей незавершённостью.

Путь — основа хронотопа всякого романа воспитания — тем самым оказывается заложен в тексте как возможность, как стремление героя преодолеть зияние вокруг себя. Более того, в конце концов эта возможность оказывается реализованной — после рассказа Аттилы тиран и его придворные решают устроить Большую охоту, то есть отправиться в Лес. Мартину предложена должность летописца — как выражается первый мажордом, "Ксенофонта экспедиции". Из этой охоты не вернулся никто, все участники "растворились" в зарослях, а записки Мартина были принесены через несколько лет рекой. Упомянем и слова Виго, сказанные герою на прощание: "Мартин, я никогда не сомневался, что вы предпочтёте Лес. Но я также понимаю, что вы рассматриваете его лишь как переход..." [5] Для Венатора, следовательно, принципиально само движение, а не пункт назначения.

Финальное путешествие протагониста завершает и другую линию, связанную с заполнением разрыва во времени. Уже упоминавшиеся постоянные сравнения себя и других персонажей с литературными и мифологическими персонажами, а также реально существовавшими историческими личностями одновременно подчёркивают отдельность Эвмесвиля от предыдущей истории мира и стремятся её преодолеть. Аналогия при этом не является единственным средством достижения цели. Ключевая роль здесь принадлежит изобретению учёных XXI века — луминару, универсальной исторической энциклопедии, в которой угадывается не только прообраз Интернета, но и своего рода машина времени, так как механизм способен воссоздавать, "цитировать" картины прошлого и людей с их мыслями и поступками. Мартин постоянно отправляется с помощью механизма в Берлин XIX века, на поля битв Наполеоновских войн, в эпоху основания Эвменом родного города и т.д. Нельзя не обратить внимание на обилие имён собственных, многочисленные подробности быта, куда более точные описания улиц — короче говоря, на предметность текста, — когда речь заходит о минувшем. В прошлом чувствуется куда больше жизни, развития, чем в постисторическом будущем. Желание Мартина оказаться там и тогда нельзя объяснить исключительно задачами исследователя, занимающегося конкретным вопросом. Раздвоенность существования Венатора разрешается в конце переходом в новое состояние — из наблюдателя он становится охотником, из аналитика прошедших эпох — хронистом сегодняшнего дня. Таким образом реализуется идеал, высказанный им самим: "Я — *здесь и сейчас*, тут нет окольных путей" [5].

Идеи мира и героя в становлении и становления, понятого как путь, сохраняются в романе Юнгер, организуют, трансформируясь, художественное время и пространство текста, раскрывая содержание текста — философию истории автора. Не имея возможности останавливаться на предмете сколько-нибудь подробно обратим внимание на то новое, что привнёс писатель двадцатого века в эту тему по сравнению со своими предшественниками. Разница особенно отчётливо видна при сопоставлении пространственного образа хода времени в "Генрихе фон Офтердингене" и "Эвмесвиле". В первом

романе время представляется в вертикальной плоскости: "Он увидел его маленькую комнату, расположенную вплотную у стены высокого собора, от каменных плит которого поднималось великое прошлое, в то время как с купола навстречу прошлому несло ясное, радостное будущее в образе золотых ангелочков" [4] Спуск в пещеру отшельника с рудокопом оказывается своего материализацией путешествия в прошлое — повсюду лежат кости вымерших животных, стены покрыты древними рисунками, сам аскет — свидетель глубокой старины. И наоборот, в начале романа, рассказывая о своих снах, в которых предвещается их будущее, отец и сын Офтердингены упоминают о подъёме на гору, с вершины которой видна вся Тюрингия. Подобный образ отражает характерную, вопреки распространённому мнению, для романтиков веру в прогресс, в возможность улучшения мира — человеку нужно лишь дорасти до будущего.

В "Эвмесвиле" же течение времени изображается как процесс глубоко трагичный, несущий смерть и забвение наравне с новыми возможностями: "Когда мы обращаем взор назад, мы видим могилы и руины, груды развалин. При этом мы сами подчиняемся отражательному эффекту времени: полагая, что движемся вперёд и дальше, мы на самом деле приближаемся к этому прошлому. Вскоре мы будем принадлежать ему: время нас обгонит" [5]. Анарх, по мнению Мартина, не имеет права на веру в прогресс, он играет против Кроноса, пожирающего своих собственных детей — часы и минуты, чтобы остаться живым. Время, как видно из приведённой цитаты из вертикальной превращается в горизонтальную линию, причём движение по ней относительно, если не сказать больше — невозможно. Разочарование в историческом процессе у человека постисторического будущего (да и у автора, прожившего XX век в Германии) объяснимо, но оно сочетается с надеждой на новый виток эволюции общества и государства, с осознанием того, что развитие необходимо и неизбежно.

Таким образом, организация хронотопа книги по модели просветительского и романтического романа воспитания, сохранение ключевых аспектов в понимании пространства и времени, помогает указать автору на идеал, состоящий в полномочном историческом развитии, творческом переустройстве мира на основе понимания природы и эмансипации личности в ходе таких преобразований. Юнгеру удалось синтезировать несколько жанровых моделей и на основе их создать глубокое и самобытное произведение, по-своему трактующее многие важные для немецкой литературы вопросы.

Список литературы:

1. Бахтин, М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма [Текст] / М.М. Бахтин. — Москва: Искусство, 1979. — 423 с.
2. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе [Текст] / М.М. Бахтин. — Москва: Художественная литература, 1975. — 504 с.
3. Берковский, Н.Я. "Романтизм в Германии [Текст] / Н.Я. Берковский. — Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2001. — 512 с.
4. Избранная проза немецких романтиков. В 2-х т. Т.1[Текст] / под редакцией А. Дмитриева. — Москва: Художественная литература, 1979. — 397 с.
5. Юнгер, Э. Эвмесвиль [Текст] / Э. Юнгер. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2013. — 640 с.

Трансформации евангельского сюжета в романе «Евангелие от Пилата» Эриха-Эмманюэля Шмитта

Роман французского писателя Э.-Э. Шмитта «Евангелие от Пилата» был написан в 2000 году. Роман состоит из двух частей: пролог «Исповедь приговоренного к смерти в вечер ареста» и «Евангелие от Пилата». В романе автор обращается к известным библейским сюжетам: в прологе повествование ведется от лица Иисуса Христа (Иешуа), приговоренного к распятию (это своего рода Евангелие от Христа); а в части «Евангелие от Пилата» читатель имеет дело с личным расследованием самого Пилата, который разыскивает тело Христа.

Мы предлагаем проанализировать образ Иисуса Христа на предмет взаимодействия с каноническим евангельским сюжетом.

Как было сказано выше, в прологе Иисус ведет монолог, в котором он рассказывает о своем детстве, о первой любви, о паломничестве, о жизни в пустыне, аресте и осознании собственной избранности.

Монолог (исповедь) Христа начинается с описания его детства, которое полностью выдуманно Шмиттом: Христос предстает перед нами обычным ребенком. У него есть братья, сестры и друзья (Мойша, Рамо и Кесед). Он — ребенок, считающий себя Богом, он летает по ночам, умеет взбираться на высокие скалы, и ничто его не пугает. Но взрослый мыслящий Христос объясняет это детской мечтательностью и игрой воображения: «Я не был всемогущ и всеведущ. Не был и бессмертен. Одним словом: я не был Богом. Ибо полагаю, что, как все дети, вначале решил, что являюсь Богом. <...> Считать себя Богом — обычный удел детей, которых никогда не наказывали»¹. В семь лет Иисус осознает, что он такой же ребенок, как и все другие, он впервые сталкивается со страхом перед смертью. С этого эпизода начинается взросление героя, его прозрение: «Осознание границ существования разбило скорлупу моего детства: прозрение позволило повзрослеть. В семь лет ребенок окончательно перестал быть Богом» [5; с.13]. В этом и заключается новаторство Шмитта: в отличие от евангельской традиции считать Иисуса олицетворением мудрости и избранности и сразу с рождения приписывать ему эти черты, Шмитт рассматривает Христа как обычного человека с такими же страхами, сомнениями и переживаниями.

Христос взрослеет, его продолжают мучать сомнения, мысли о Боге вызывают у него душевные колебания: перед нами предстает рефлексирующий герой. Христос бунтует против Бога: «Каждый день приносил мне новые доводы в пользу гнева. <...> А у Закона был автор — Бог. Я решил, что не буду больше любить Бога» [Там же; с.17]. Иисус разочаровывается в Боге, потому что не принимает неписаных законов, ограничений и несправедливости: «Я ненавижу эту снисходительную вежливость. <...> Многие назареяне считали меня вероотступником: по субботам я разжигал огонь, я ухаживал за больным братишкой и больной сестричкой» [Там же; с.20]. Бунт также выдуман Шмиттом с целью приблизить Христа к человеку, представить его мыслящим и ищущим. В евангельских сюжетах, безусловно, этот бунт немыслим.

Влюбленность Христа также работает на создание образа Иисуса как обладателя человеческой сущности. Иисуса считают «Назаретским обольстителем», он, действительно, проводит много времени в беседах с женщинами о жизни и грехах, но общество воспринимает это с предубеждением. Любовь к Ревекке рождает в нем страсть (здесь

¹ Шмитт Э.-Э. Евангелие от Пилата. — СПб.: Азбука, 2011, с.12.

проявляется мужское начало в Христе): «Ревекка была женщиной из женщин, все они воплотились в ней, но она превосходила их всех, она была единственной. <...> Мы полюбили друг друга, лишь обменявшись взглядами» [Там же; с.22]. Любопытно разрешение этой любовной истории в романе: Иисус разрывает помолвку с Ревеккой, потому что осознал, что «счастье себялюбиво», оно эгоистично: «Я больше не хотел любви единоличной, я желал любви вселенской» [Там же; с.25]. Мы можем утверждать, что этот порыв любить — то самое проявление его божественного начала.

Иисус становится для людей мудрецом и учителем, он направляется к Иоанну Смывающему грехи, где происходит его крещение. Во время крещения, согласно всем трем синоптическим Евангелиям, Святой Дух в виде голубя спустился к Иисусу; в романе голубь также появляется, но о нем Иисус узнает со слов женщин: «Женщины говорили, что в момент, когда я потерял сознание, с неба спустился голубь и крылом осенил мое чело» [Там же; с. 37]. По евангельскому сюжету во время крещения также раздается голос, который указывает на избранность Иисуса: «Сей есть Сын Мой возлюбленный, в котором Моё благоволение» (Мф. 3:17). Этот голос в романе не звучит. Шмитт намеренно избегает описаний сакрального в этой сцене, тем самым он желает добиться большей реалистичности. Иоанн Смывающий грехи узнает в нем избранника Бога, но Иисус не принимает этого, он требует рационального объяснения.

Именно признание собственной избранности и мессианства становится основным вопросом, который мучает Христа в течение всего романа. Его главным отличием от евангельского Иисуса является тот факт, что шмиттовский Иешуа не провозглашал себя Избранником и Мессией, напротив, он всеми силами противился принимать на себя роль Мессии, пытаясь всему найти рациональное объяснение: «Я — никто. Я не понимаю, что сказал Иоханан. Я всего лишь плохой плотник из Назарета и нерадивый прихожанин к тому же» [Там же; с.38].

Иешуа направляется в пустыню в поисках истины, где обретает веру в Бога: «Я не нашел себя в глубине пустыни. Нет. Я нашел Бога. <...> Я не получил ответа на свои вопросы. Но утром сорокового дня я, наконец, примирился с самим собой» [Там же; с.41-43]. В этом эпизоде бегства в пустыню Шмитт сохраняет евангельскую основу, так как на исходе сорокового дня Иешуа начинает верить в собственное предназначение, он покидает пустыню, обретая веру в Бога и в себя.

Иешуа находит своих учеников и продолжает странствовать, находя все больше новых единомышленников: «В нашем преображении было столько радости, что мы привлекали на свою сторону новых молодых людей, и наша группа росла» [Там же; с.45]. Единственным омрачающим фактом было то, что семья Иисуса выступала категорически против выбранной им стези: «Иешуа, ты позоришь нас! Ты покинул отцовскую мастерскую, не предупредив никого, чтобы стать странствующим проповедником. Но ты спишь под открытым небом, ты побираешься в собственной деревне, где все тебя знают, где живем мы, где мы работаем. Что подумают о нас? Образумься!» [Там же; с.47]. Несмотря на то, что в описании скитаний Христа Шмитт в основном придерживается евангельского сюжета, факт неприятия семьей деятельности Иисуса является односторонним отклонением от традиции.

Иешуа начинает совершать чудесные исцеления, однако, любопытно его собственное отношение к этим чудесам: «Мне не нужна слава колдуна. <...> Меня превращали в кудесника» [Там же; с.51]. Он тщетно пытается объяснить все эти чудеса рационально: «Кто-то видел, как я умножал хлеба в порожних корзинах. <...> Все это случилось, я сам тому свидетель, но не по естественным ли причинам?» [Там же; с.51]. Отрицание чуда самим Христом рождает в читателе неуверенность в достоверности этих событий, тогда как в Евангелиях эти чудесные исцеления и воскрешения являются чуть ли не основными доказательствами того, что Иисус — Мессия. В романе дается

подробное описание двух воскрешений: сына Ревекки — Амоса и брата Марфы и Марии — Лазаря. Если второе воскрешение, творимое Христом, заимствовано из евангельских текстов, то первое — это вымысел Шмитта. Воскрешение Лазаря представлено Шмиттом в совершенно противоположном евангельскому свете: затруднительно назвать Лазаря полноценным человеком после пробуждения, он уже не мертв, но еще не окончательно ожил (при этом, нет уверенности в том, что он оживет). Иешуа ужаснулся тому, что сделал: «Даже не знаю, осталась ли в нем хоть крупца ума. Он превратился в собственную тень. <...> Я не мог отогнать угрызения совести: я был в ответе за его возвращение, за его состояние полумертвеца» [Там же; с.77-78]. Будучи не в силах объяснить разумно эти воскрешения и исцеления, Иисус принимает на веру то, что это знаки свыше. Нужно заметить, что он довольно долго сопротивлялся этому избранничеству, в отличие от библейского Христа, который смиренно взял на себя эту ответственность: «Нет! Я не хотел, чтобы Он таким образом выделял меня среди других, ибо знал, к чему обязывает меня избранничество. Он отнимал у меня сомнения.<...> У меня было ощущение, что я сражаюсь с Богом» [Там же; с.62].

Немаловажную роль в жизни Иешуа сыграл его любимый ученик — Иегуда (Иуда): «Думаю, я ни одного человека не любил больше, чем Иегуду. С ним, и только с ним, я говорил о своем общении с Богом» [Там же; с.57]. Именно Иегуда на протяжении всего романа убеждает Христа в том, что он является тем, кого все ждут (Спасителем): «У тебя есть сила, и ты отмечен пророческими знаками, но отказываешься видеть их» [Там же; с.58]. Важно отметить, что в романе «Евангелие от Пилата» Иегуда не предстает перед читателем в привычном образе предателя Христа, он в заговоре с Христом. Иегуда идет на жертву ради Христа, предает его против своей воли: «Он должен был продать меня. Я выдержал его взгляд, дав ему понять, что могу требовать только от него, от любимого ученика, чтобы он пожертвовал собой» [Там же; с.80].

Нельзя не отметить христианские символы, которые использованы в романе Шмитта (они очевидно позаимствованы из евангельской традиции):

- Это символ Рыбы — тайный знак христиан, по которому они узнавали друг друга. «Ихтис» в переводе с греческого означает «рыба», одновременно это слово является древним акронимом имени Иисуса Христа, обозначающим «Иисуса Христа Сына Божьего Спасителя». В романе значение этого символа сохранилось: «Как? Ты не знаешь? Это — знак Иешуа. «Рыба» по-гречески будет «Ιχθύς», что дает нам инициалы «Иисус Христос Сын Бога Спасителя». Мы используем это как символ единения» [Там же; с.233].

- Символ змея — олицетворение дьявола, зла, греховности. Змей упоминается в романе неоднократно, сохраняя за собой символическое значение: «На тридцать девятый день пребывания в пустыне я решил вернуться к людям. <...> Но когда подходил к прохладной, укрытой тенью реке Иордан, увидел на земле мертвую змею» [Там же; с.42].

В романе Шмитт использует многие канонические евангельские мотивы, он сохраняет некоторые детали, но при этом модернизирует многие элементы.

Также Шмитт часто фактически цитирует фразы из евангельских текстов:

«Его ноздри затрепетали от ярости. Я бросил ему вызов, и он готовился нанести удар, когда я поставил ему левую щеку, показывая, что готов стерпеть его гнев» [Там же; с.48].

«Отдайте кесарю кесарево, а Божие Богу. Я не военачальник. Царство мое не от мира сего» [Там же; с.74].

«Истинно говорю вам, один из вас вскоре предаст меня» [Там же; с.79]

«Отец, простите им, ибо не ведают они, что творят» [Там же; с.184]

«Боже Мой, Боже Мой! Для чего Ты Меня оставил?» [Там же; с.82] и др.

В выборе имен своих героев Шмитт обращается не к привычным нам греческим (Иисус, Мария, Иоанн, Иуда и т.д.), а к арамейским вариантам: Иешуа, Мирьям, Иоханан, Иегуда и т.д. Этот выбор объясняется желанием автора привлечь внимание читателей

не к божественному началу героя, а к человеческому (частному), приблизить образ к реальности, взглянуть на привычное в новом свете. Тем самым, автор пытается дать читателю новое основание для веры.

Список литературы:

1. Евангелие от Иоанна. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.patriarchia.ru/bible/jn/> (дата обращения: 14.12.15).
2. Евангелие от Луки. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.patriarchia.ru/bible/lk/> (дата обращения: 14.12.15).
3. Евангелие от Марка. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.patriarchia.ru/bible/mk/> (дата обращения: 14.12.15).
4. Евангелие от Матфея. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.patriarchia.ru/bible/mf/> (дата обращения: 14.12.15).
5. Эрик-Эмманюэль Шмитт. Евангелие от Пилата. — СПб.: Азбука, 2011.

Лоцман А. А.
Научный руководитель: Ессяк Е.С.
УрФУ (Екатеринбург)

Веер как атрибут моды и метафора викторианской морали в пьесе О. Уайльда «Веер леди Уиндермир»

Веер как часть образа дамы в европейском сознании связан прежде всего с торжественными приемами, балами, маскарадами. Начиная с XVIII века, он прочно закрепил свои позиции не только в качестве аксессуара к женскому наряду, но и в качестве своеобразного средства общения женщин с противоположным полом, при помощи которого они могли выражать свои чувства и пожелания, поскольку подобная открытая коммуникация строго табуировалась в отношении женщин в так называемом, высшем обществе. [3] Существовали даже различные классификации, согласно которым «послания» владелицы веера распознавались и расшифровывались кавалерами, в зависимости от его положения в руках, цветового значения, а также от количества раскрытых лепестков. Например, «Ах! Я замужем!» — легкое обмахивание раскрытым веером. «Да!» — веер открыт у правой щеки. «Нет!» — у левой. «Можете быть смелее и решительнее» — веер держат стрелой. [3]

Так, неоспоримо, веер стал выразительным средством «языка любви», орудием флирта, в особенности в эпоху викторианства, в период торжества строжайшего морального кодекса, чем активно пользовались его владелицы. Являясь эстетическим атрибутом викторианской моды, он помогал им не только подчеркнуть свою элегантность и изящные манеры, но и не нарушая норм светского этикета, прилюдно общаться со своими кавалерами, назначая им свидания или отвергая их. Причем, стоит отметить, что в это же время веер являлся и своеобразной защитой от посторонних глаз. В случае опасности веером можно было прикрыть лицо, и он становился символом неприступности и невинности. Подобная амбивалентность символики данного атрибута раскрывается и в различных легендах и мифах о происхождении веера. Например, известна легенда о том, что Ева, совершив грех и осознав, что тело ее наго, смутилась под пристальными взглядами Адама и начала обмахиваться зеленой веткой, как бы прикрываясь. Таким образом, здесь своеобразный «прототип» веера выступил в качестве защиты от непристойного взгляда. Один из древнегреческих мифов же, напротив, повествует о первом веере как о предмете, повергающем в грех: «В жену бога любви Эро-

са — Психею — влюбился бог западного ветра Эол. Во время отсутствия Эроса Эол проник в комнату к спящей Психее и стал ее целовать. Вернувшийся Эрос в гневе оторвал крыло у соперника. От шума проснулась Психея. Взяв трофей мужа, она кокетливо стала им обмахиваться». Так, согласно греческому преданию, появилось первое опахало. [3] Таким образом, за веером издревле закрепились семантика иносказательности и амбивалентности: он становится одновременно и средством выражения приличий, и способом их нарушения; частью дискурса и социального, и интимного.

Опираясь на данное утверждение, мы можем далее определить, насколько важную роль сыграл веер в комедии Оскара Уайльда «Веер леди Уиндермир». Не случайно Уайльд выносит этот женский аксессуар на передний план, в название пьесы: дело, очевидно, не только в том, что этот предмет фигурирует в ряде ключевых сцен пьесы, подвигающих развитие интриги. Подобно платку в шекспировском «Отелло», веер становится символическим объектом, которому по сюжету придаётся особое значение: здесь, как и в знаменитой трагедии, именно этот артефакт является главным звеном в истории о предполагаемом адюльтере. Однако здесь конфликт разрешается, согласно логике парадокса, и по законам светлых и искромётных комедий Уайльда: в решающий момент тот самый веер, едва не разрушивший семью героини, подобно предполагаемой сопернице, превращает соперницу — в союзницу и помогает спасти семью. В нашем представлении, это лишь чисто «внешняя», сюжетная функция данного предмета.

Возвращаясь к семантике веера, можно выявить и более глубинную его связь с конфликтом пьесы. Основой конфликта в комедии является соотнесение в человеке морального и нравственного начал, которое раскрывается за счет женских характеров. Главным вопросом является то, как соизмеряются внешнее (репутация) и внутреннее (нравственность), и как проявления влияют на женское благополучие в викторианскую эпоху.

Мораль в викторианскую эпоху оказывала определяющее влияние на формирование личности. Несмотря на обилие внешних, казалось бы, напускных элементов в общественных правилах — известно, например, что прием посетителей в доме проходил строго с 3 до 5 часов, причем, как гости, так и хозяйка должны были выглядеть определенным образом, что не оскорбляло бы чувств обеих сторон. А во время ужина хозяйке дома нужно было тщательно спланировать порядок процессии для перемещения из гостиной в столовую, чтобы гости были расставлены в пары согласно своему социальному статусу, и никто не был обижен [4], система моральных ориентиров и чёткое разграничение дозволенного и недозволенного являлись основой стабильности и благополучия в обществе и потому воспринимались викторианцами как нечто абсолютно естественное. Викторианский субъект словно смотрел на себя глазами других и потому в любой ситуации ощущал необходимость выглядеть достойно.

Слова «леди» и «джентльмен» стали в это время обозначать женщину и мужчину, безупречных во всех отношениях и достойно ведущих себя в любой ситуации. Открытое проявление симпатии и приязни между мужчиной и женщиной табуировалось: ухаживания должны были быть публичными, открытыми, состоять из ритуальных бесед, символических жестов. При этом, не секрет, что викторианская культура была явлением маскулинным: мужчинам в этом обществе отводилось больше (если не сказать большинство) возможностей, а также прав и свобод. [2] Поэтому всю ответственность за последствия ухаживаний со стороны мужчины должна была нести женщина, которой надлежало выглядеть неприступно, как подобает добропорядочной даме. Именно поэтому веер стал настоящей волшебной палочкой, которая помогала женщине в двусмысленных ситуациях «сохранить свое лицо».

Из анализа комедии, в сопоставлении с культурно-историческим контекстом, следует, что для того, чтобы быть счастливой, викторианской женщине было необходимо

обладать как внутренними, нравственными, устоями, так и умением держать себя в рамках социума — то есть, по сути, соответствовать некой идеальной роли, подавляя (или тщательно скрывая) всё то, что ей не отвечает, а также всецело подчинять индивидуальное начало — социальному. Те же, кому это не удавалось — раз и навсегда утрачивали статус «викторианки». Аморальное поведение вело к изгнанию такой женщины из света (примером чему является судьба миссис Эрлин), лишая её, в том числе, права на личное счастье, ведь человек не может находиться вне общества, а в викторианской системе, где господствует классовость, — вне той «касты», к которой он себя относит. В то же время чрезмерное погружение в правила могло привести к тому, что человек, руководствуясь только нормами общественной морали и деля мир только на «хорошее» и «дурное», переставал видеть истинную суть вещей, скрываясь от них за своим узким сознанием, что могло привести его к нравственной гибели, как это чуть не произошло с леди Уиндермир. Таким образом, сделав личное — достоянием общности, женщина в викторианскую эпоху дискредитировала себя в рамках своей социальной роли, а полностью подчинив себя данной роли — утрачивала индивидуальность. Выходит, чтобы сохранить свою сущность и при этом сохранить лицо, ей необходимо было как-то «балансировать» на этой тонкой грани, искать иные способы выражения своих желаний, внешне оставаясь в рамках приличий. Олицетворением данной идеи на протяжении всей пьесы и стал веер, который появляется и исчезает в жизни леди Уиндермир с появлением и исчезновением миссис Эрлин, которая, с одной стороны, порочна, а с другой — совершает глубоко нравственный поступок, что воплотилось в ярком примере двойственности человеческой натуры.

Собственно, подобных примеров много и в других комедиях Уайльда — внешне циничные и ветреные герои у него на поверку оказываются глубоко чувствующими, а за внешним лоском зачастую скрывается порок. Такие парадоксы, безусловно, являются отражением личной судьбы писателя, равно как и выражением его эстетических взглядов. Сам Уайльд также постоянно ощущал себя на сцене «человеческой комедии». С одной стороны, он был своеобразным «продуктом» викторианской культуры, без которой он не мог представить свое существование: салонный остроумец, любимец публики, он ощущал себя частью «высшего общества» и наслаждался этим. С другой — Уайльд — жертва всё той же непоколебимой системы правил и ценностей: выходящие за рамки общепринятого детали его личной жизни навлекли на него общественное презрение, а декларация имморализма в искусстве стала своеобразной формой личного бунта Уайльда против норм и порядков викторианской реальности.

Уайльд, теоретически объявив господство искусства над жизнью, на практике заставлял его держать перед ней ответ. В этом и заключается его парадоксальность, которая является отражением культурно-исторических противоречий и парадоксальности идеологии и морали в обществе. [1] «Уайльд считал, что цель жизни заключается в том, чтобы всячески противиться её упрощению; когда сталкиваются наши противоречивые побуждения, когда наши подавленные чувства вступают в борьбу с чувствами выявленными, тогда самокритика парадоксальным образом становится одновременно призывом к терпимости. Парадоксы Уайльда стали постоянным напоминанием о том, что стоит за условностями, за общепринятым» [1] Так, в комедии «Веер леди Уиндермир» Уайльд очень ярко представляет борьбу высших чувств: сострадания и понимания с жестокостью нравов викторианства, не позволяющих выходить за рамки. Миссис Эрлин, несмотря на презрительное к ней отношение со стороны леди Уиндермир, проявляет глубокое понимание к ее безысходному положению, когда она была на волоске от общественного порицания, а затем и отторжения, если бы мужчины застали её одну в доме лорда Дарлингтона. Миссис Эрлин сама только делала первые шаги на пути восстановления своей репутации в обществе, но сострадание и любовь к ближнему стали

для нее в этой ситуации выше своей чести, и она взяла всё на себя, сказав, что оставленный веер был ее упущением.

Так благородство победило в ней жестокость, свойственную людям «спасающим собственную шкуру» — в соответствии со взглядами Уайльда. Также следует отметить, что в ходе разрешения своего внутреннего конфликта леди Уиндермир приходит к осознанию шаткости правил морали и к важности терпимости по отношению к тем, кто им не следует. Также и миссис Эрлин своей помощью в спасении чести леди Уиндермир как бы призывает нас к пониманию амбивалентности истинного: не всё аморальное однозначно низко.

Эстетизм стал для Уайльда своеобразной перчаткой дуэлянта — вызовом обыденности общественного уклада, подобно тому как веер становится атрибутом женской красоты и элегантности, если рассматривать его первое, «внешнее» значение. Но при этом семантика веера как художественного образа выражает амбивалентность викторианских нравов — это и защита от «нежелательных» взглядов, то есть выражение запрета, и способ общения с кавалерами, то есть его преодоление. Кроме того, в смысловом плане комедии, именно этот атрибут, способствуя разрешению конфликта, выражает гармоническую идею о том, что благополучие человека зависит и от соблюдения моральных норм, и от следования высоким нравственным идеалам в равной степени.

Список литературы:

1. Акимова О. В. Этика и Эстетика Оскара Уайльда. — СПб.: Алетейя, 2008.
2. Валова О. М. Комедиография Оскара Уайльда как литературная критика. // Вестник Пермского университета. — 2014. — 2 (26). — С. 115-122.
3. Муллер Н. Хотел бы веером сим быть. // Наука и жизнь. — 2002. — №9. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.nkj.ru/archive/articles/4737/?phrase_id=3375266
4. Оськин Д. Забавные правила этикета викторианской Англии. — 2015. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://muz4in.net/news/zabavnye_pravila_ehdiketa_viktorianskoj_anglii/2015-07-27-38939

Маслакова А. В.
Научный руководитель: Полушкин А. С.
ЧелГУ (Челябинск)

Роман Салмана Рушди «Стыд»: между сказкой и историей

Салман Рушди — один из самых известных писателей-постколониалистов. Запад и Восток, правда и вымысел, волшебная сказка и трагическая история удивительным образом переплелись в жизни и творчестве Рушди подобно мехенди, узорам хной на руках индианок.

Роман Салмана Рушди «Стыд» («Shame») вышел в свет в 1983 году, вскоре после нашумевшего бестселлера «Дети полуночи», и был удостоен во Франции Ордена искусств и литературы как лучшее иностранное произведение года.

Как и «Дети Полуночи», роман повествует о стране, ставшей частью мультикультурного сознания Рушди. Если в случае «Детей» такой страной была Индия, то в романе «Стыд» писатель сосредоточил внимание на судьбе Пакистана. А судьба этого государства трагична. Ровно в полночь 15 августа 1947 года над территорией Индийского субконтинента был спущен флаг Британской империи и подняты новые флаги — трех-

цветная «тиранга» над Индией и зеленое знамя ислама над новорожденным государством Пакистан. По «плану Маунтбеттена» (надо сказать, плану довольно неоднозначному) Пакистан составили районы, заселенные преимущественно мусульманами. Так образовались Западный и Восточный Пакистан, а между ними на тысячу с лишним миль пролегла индийская территория. Пенджаб на западе и Бенгалия на востоке оказались разорванными надвое. Семья Рушди, выходцы из Кашмира, была вынуждена переехать в мусульманский Пакистан. Но новое государство пришлось Рушди не по душе — впоследствии он напишет, что никак не мог простить Карачи того, что это не Бомбей [5; 459]. Как бы то ни было, Индия и Пакистан — это две страны, которые можно считать одновременно родными и чуждыми для писателя. И точно так же, как Индия и Пакистан были частью общего Субконтинента, они стали неразрывными частями и его души.

Итак, роман «Стыд» повествует о перипетиях общественно-политической жизни Пакистана. Лейтмотивом романа может служить ответ на вопрос: что останется, если вычесть из нашей жизни стыд? Ответ — бесстыдство, которое кроется и в самой природе политиков, толкующих о демократии и свободе, быстродвигающих общество к тоталитаризму и диктатуре.

Композиционно «Стыд» держится на каркасе волшебной сказки. Высказывание фольклориста Вольфганга Майдера о сказках братьев Гримм в данном случае придется очень кстати: «Ученым потребовалось много времени, чтобы осознать, что первоначально эти сказки — это истории не для детей, а для взрослых, написанные в традиционной форме и выражающие основные человеческие проблемы в символической и поэтической форме» [9; 12]. Сказочная модель для Рушди — это способ изобразить исторические события в более понятной, и, что важнее, более свободной форме. Особенно это заметно в системе образов романа и в его пространственно-временной организации. Эти уровни художественного текста и станут объектами нашего исследования.

Уже первые страницы романа напоминают традиционную волшебную сказку: «В далеком городке... жили некогда три сестры... и вот однажды у них умер отец» [1; 169]. Смерть отца — это традиционный сказочный прием, а три сестры — Чхунни, Мунни и Бунни — воплощают в себе сказочный мотив троичности. Позже этот мотив будет выражен в романе множество раз: это и тройной запрет матушек Омара Хайяма на стыд, и три бабушки Резы Хайдара, и тройной приступ ярости Суфии Зинобии, и три основные семьи в романе, и три изображаемых страны (Британия, Индия, Пакистан). При этом модель волшебной сказки претерпевает в романе обычную для постколониального романа трансформацию, иными словами — пародируется, выворачивается наизнанку. В основе этой пародийности лежит принцип «несоответствия». Так, Рушди вводит в повествование типичные для сказки типы зачина и концовки: «однажды жили-были», «и жили они долго и счастливо» и др. Но традиционный сценарий сказки резко контрастирует в романе с реальными событиями: ни одна из линий романа не заканчивается счастливым концом. Сказка превращается в «антисказку», история — в «антиисторию».

Пристальней взглянем на систему образов романа, повергающуюся «сказочной», а точнее — «антисказочной» трансформации. Прежде всего, «антисказочная» натура романа проявляется в фигуре главного персонажа, Омар-Хайяма. Сам Рушди иронизирует по поводу его «героической» природы: «Страдает обмороками и неприкаянностью; увлечен девушкой и звездами; мучается от кошмарных снов и ожирения. Ну разве это герой?» [1; 207] Внебрачный сын неизвестного англичанина-сахиба и одной из трех матушек (кого, понять невозможно, потому что после рождения сына матушки превратились в одно существо о трех головах), в школе он терпит издевательства по поводу внебрачного рождения, да и позже часто страдает от насмешек, связанных с его лишним весом и стилем жизни.

Показательна судьба и другого женского образа романа — жены Искандера Хараппы, Рани. После государственного поворота и заключения ее мужа под стражу она и сама оказывается под домашним арестом. Чтобы хоть как-то занять время, Рани начинает вышивать шали, чем пугает жителей деревни: они боятся, что она «вплетает в шали орнамент их судеб, и, пожелай она, враз может испортить жизнь каждому, изобразив на волшебной шали неблагоприятное будущее» [1; 403]. Этот сюжет является аллюзией к истории Пенелопы, жены древнегреческого героя Одиссея, ожидающей возвращения мужа из Трои. Пенелопа, точно как и Рани, тала покрывало в течение всех лет ожидания. Покрывало было символом верности Одиссею, поскольку Пенелопа отвергала всех женихов, претендовавших на ее сердце, и обещала выбрать достойного только после окончания работы. Рани — это противоположность Пенелопе, поскольку ее нельзя считать верной и любящей женой. Поэтому и ее шали становятся символом ненависти женщины — на них она изображает все отрицательные стороны мужа: начиная от измен и рукоприкладства и заканчивая ненавистью и тиранией по отношению к подчиненным.

Интересна в данном контексте и история о замужестве одной из дочерей Резы Хайдара, Бегум. Сказка о Золушке оборачивается гротескным фарсом. На первом году замужества она рождает двух близнецов (близнецный миф), на третий — тройняшек, на четвертый — еще четверых младенцев. С каждым годом Бегум продолжает производить детей в арифметической прогрессии, пока, наконец, не кончает жизнь самоубийством. Введение мотива самоубийства, разумеется, искажает границы волшебной сказки, в конце которой все «жили долго и счастливо».

При всем этом, не подлежит сомнению, что «Стыд» — это роман о действительных событиях новейшей политической истории Пакистана (образы Искандера Хараппы и Разы Хайдара воплощают в себе личности известных пакистанских диктаторов: Зульф리카ра Али Бхутто и членов его семьи, диктатора Зия-уль-Хака, фельдмаршала Айюб Хана, генерала Яхья Хана). Но благодаря сказочной (или «антисказочной») форме роман о проблемах Пакистана превращается в роман о сущности политики, общества, внутреннего мира человека вообще. Рушди и сам это отмечает, пользуясь своим любимым средством — обнажением приема:

«Есть две страны, вымышленная и реальная, и занимают они одно и то же пространство. Или почти одно и то же. Рассказ мой, как и сам автор, как и вымышленная им страна, находятся словно бы под углом к действительности. И там им и место, по моему разумению. А плохо ли это или хорошо — пусть судят другие. Мне думается, что пишу я все же не только о Пакистане» [1; 210].

На уровне пространственно-временной организации романа история также вплетается в сказочную канву. При этом, сказочную трансформацию можно наблюдать как в горизонтальной, так и в вертикальной плоскости. Основных центров действия два — городок К., где находится дом трех матушек Омар-Хайяма, и город Карачи, в котором живут остальные действующие лица романа. Городок К. представляет собой образец архаичного колониального прошлого Пакистана. Это своего рода сказочный город, в котором находится родной дом главного героя, — Омар-Хайяма, — где происходит его «чудесное» взросление. При этом престарелый господин Сахиль, отец Чхунни, Муни и Бунни, называет его не иначе, как "чертовой дырой" (еще одно гротескное «несоответствие»). Вторым локусом является город Карачи в долине Синд (игра слов "I have sinned" и "I have Sind", то есть «я согрешил» и «я покори́л Синд»). Это образец модернизированного города нового государства Пакистан. И, в то же самое время, он удивительным образом похож на городок К.: все те же обычаи патриархата и строгого подчинения религиозным догмам — налицо близнецный мотив. Да и в самом названии долины Синд кроется мотив греха и вечного искупления этого греха (ср. — описание

ангезов-греховодников из города К.) Таким образом, перед нами образ сходящихся параллельных вселенных, сказочной и реальной, образ постколониального глобализованного мира, в котором «нет Востока и Запада нет».

Стоит отметить, что город — это пространство по определению замкнутое. Но, как мы видим, Рушди создает новое художественное пространство, которое беспрельдельно, и замкнуто одновременно. Для этой же цели Рушди не сразу раскрывает название страны, о которой идет повествование (хотя даже не самому прозорливому читателю ясно, что речь идет о Пакистане). «Любое название, — писал Кундера, — означает неразрывную связь с прошлым, а народ без прошлого -безымянный народ» [5; 270]. Пакистан — это страна новая, даже не страна, а осколок Индийского Субконтинента, где вся власть базируется на идее сепаратизма. А раз нет прошлого, значит, нет и названия: «Страна моего повествования, чье прошлое упрятано под плитой с затертыми надписями, своего названия не имеет» [1; 105].

Но не менее важно для понимания адаптации сказочной модели вертикальное деление пространства романа. Его можно увидеть через восприятие Омар-Хайяма. Ребенком он был буквально заточен в доме трех матушек, а выходить ему было строго запрещено. В. Пропп в труде «Исторические корни волшебной сказки» связывает эту сказочную тенденцию с мотивом изоляции царских детей в сказке, которая, в свою очередь связано с изоляцией царей: «царь не должен показывать своего лица солнцу, поэтому он находится в постоянной темноте. Далее, он не должен касаться земли. Поэтому его жилище приподнято над землей — он живет в башне. Его лица не должен видеть ни один человек, поэтому он пребывает в полном одиночестве» [4; 167]. Повторение сказочной модели налицо. При этом, так как сказка тесно переплетается с мифом, дом трех матушек можно рассматривать и как мировое дерево Иггдрасиль, которое связывает землю с небом. Вальхалла, рай для павших воинов, находится на небе, а источник мудрости — в подземном царстве мертвых. У Омар-Хайяма картина мира точно противоположная: «рай находится не на небе, а внизу, прямо под ногами». С одной стороны, заточение в четырех стенах рассматривается мальчиком как Ад, а нижний, внешний мир — как Рай. С другой стороны, когда мальчик смотрит на Неведомые горы, и они, под действием землетрясения («ангелов»), меняют свои очертания (авторская мифология землетрясения как символ шаткости, неустойчивости мира, которая, кстати, активно используется и другом романе Рушди — «Земля под ее ногами»). Поэтому горы как долина ангелов становятся для мальчика праобразом рая: ангелы олицетворяют власть имущих, тех, кто меняет мир под себя. Здесь мы наблюдаем бахтинскую идею амбивалентности «высокого» и «низкого», когда эти понятия меняются местами и «высокое» становится обозначением власти и силы. «Ад наверху, Рай — внизу. Вырос Омар-Хайям меж двух извечных стихий Добра и Зла, и его недолгий жизненный опыт подсказывал, что силы эти, так сказать, поменялись местами. Оттого-то все в мире и перевернутым с ног на голову» [1; 146].

Что касается времени в романе, то оно отличается большой относительностью, одной из основных примет волшебной сказки. Указывается лишь, что описываемые события происходили в XIV веке по мусульманскому летоисчислению, о котором не каждый европеец имеет представление. Лишь из того, что речь идет о Пакистане после подписания закона о сепаратизме, мы узнаем, что все события случились во второй половине XX века. «Имплицитным» же методом определить, о каком времени идет речь (через культуру, обряды и т.д.), не представляется возможным. «На руку» этой временной относительности играют и комментарии рассказчика (которых в романе великое множество). Так, рассказчик может свободно переключать внимание с событий Французской революции (сравнивая Хайдара и Хараппу с Робеспьером и Дантоном) на на-

шумевшее лондонское дело об изнасиловании Анны Мохаммед, с истории собственной семьи Рушди на скандинавскую мифологию:

«Время, увы, не столь однородно, как, скажем, молоко» [1; 256].

При этом автор намерено сбивает читателя с толку, назвав усадьбу Хайдаров в Караччи Мохенжо. Реальный же Мохенжо-Даро, или «Долина Мертвых», был древнеиндийским городом, чье существование закончилось еще в 1900 году до н.э. Эти особенности наполняют время в романе чертами сакральности: перед нами мифологическое время, не имеющее своей протяженности. Оно противостоит эмпирическому или профанному времени (эпизоды о государственном переустройстве Пакистана, «флэшбэки» рассказчика).

Другим примером сакрального времени и мифической эпохи первотворения можно называть «время сновидения» (в терминологии Мелетинского). Сновидение (или мифическое прошлое) — это «священное хранилище не одних лишь первообразов, но магических и духовных сил, которые продолжают поддерживать установленный порядок в природе и обществе с помощью ритуалов, инсценирующих события мифической эпохи» [3; 187]. Омар-Хайям снятся в снятся люди, в той или иной мере пострадавших по его вине — Фарах, которую он соблазнил с помощью гипноза, учитель Родригеш, который был из-за этого случая уволен. С детства Омар-Хайям выбирает любопытную тактику: спать по 40 минут в день. Он считает, «уж лучше зыбкая, как сон, явь, чем пугающе-правдоподобные сны» [1; 78]. В снах происходит его инициация, обличение сущности, именно поэтому он бежит в реальность. Реальность же эта представлена миром лжи и фарса. Таким же фарсом, по мнению Рушди, было и предоставление Пакистану государственного статуса.

Таким образом, отличительной особенностью романа «Стыд» становится изображение исторических событий трех стран — Британии, Индии и, в особенности, Пакистана — через призму волшебной сказки, что позволяет мифологизировать события, сделать их вневременными. При этом Рушди прибегает к пародийной модификации характеристик жанра волшебной сказки, которые выражаются в смещении, сокращении, трансформации фаз сюжетного членения текста, в преобладании имплицитного способа изображения действительности и фрагментарности репрезентации основных параметров создаваемой пародийной картины мира.

Список литературы:

1. Рушди С. Стыд / С. Рушди; пер. с англ. А. Миролюбовой. — М.: Амфора, 2007. — 480 с.
2. Лотман Ю. М. Структура художественного текста [Текст] / Ю. М. Лотман. — М. : Просвещение, 1970. — 384 с.
3. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. — М. : Наука, 1976. — 407 с.
4. Пропп В. Я. Морфология (волшебной) сказки. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп; коммент. Е. М. Мелетинского, А. В. Рафаевой; сост., науч. ред., текстол. коммент. И. В. Пешкова. — М. : Лабиринт. 1998. — 511 с.
5. Салганик М. О благотворности сомнений. Салман Рушди — «Стыд» и другие романы / Мариам Салганик. — М.: Амфора, 2007. С. 457-480.
6. Фрэзер Дж. Золотая ветвь [Текст] / Джеймс Джордж Фрэзер ; пер. с англ. М. К. Рыклина [Текст]. — М. : АСТ, 1998. — 781 с.
7. Чхартишвили Г. Но нет Востока и Запада нет (о новом андрогине в мировой литературе) [Электронный ресурс] / Г. Чхартишвили // Иностранная литература. — 1996. — № 9. — С. 254–263. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/inostran/1996/9/vostoc_z.html

8. Finney B. English fiction since 1984: narrating a nation [Text] / Brian Finney. — N.-Y.: Palgrave Macmillan Ltd., 2006. — 230 p.
9. Hart W. D. Making a Mockery of Mimicry: Salman Rushdie's «Shame» / David W. Hart. — University of Wisconsin-La Crosse. — Postcolonial Text, Vol 4, No.4, 2008. — 22 p.

Хайдаршина Ю. Р.
Научный руководитель: Сидорова О. Г.
УрФУ (Екатеринбург)

Вымышленный язык в романе Дэвида Митчелла «Облачный атлас» как средство создания коллективной картины мира персонажей

В художественной литературе XX века значительно возросло число произведений, авторы которых обращались к конструированию языковых систем в своем творчестве. Писатели, известные своими языковыми экспериментами, — Дж. Р. Р. Толкин, Э. Берджесс, Дж. Оруэлл, Р. Хайнлайн, Р. Хобан, Д. Митчелл, Дж. Вайс. Возрастание интереса к языковым экспериментам связано с популяризацией таких литературных жанров, как фантастика и антиутопия, а также развитием лингвистической науки и ее открытиями.

Вымышленные языки — это языки, на которых говорят герои произведений художественной литературы, кинофильмов и компьютерных игр, но которые не существуют в реальности [3; 11]. Как правило, основой для вымышленного языка служат системы естественных языков. Вымышленный язык может содержать в себе элементы одного или нескольких естественных языков, либо представлять собой модифицированный вариант существующего языка.

Принципиальное отличие вымышленных языков от вспомогательных языков международного общения заключается в том, что конструирование вымышленных языков непосредственно и неразрывно связано с конструированием культур [3; 11]. Посредством языка люди передают и фиксируют знания, информацию, нормы и ценности, чувства и верования. Создатели вымышленных миров, принимающие во внимание тот факт, что любая культура формируется в специфических исторических и природных условиях, и что для каждой культуры характерны собственные картины мира, с серьезностью подходят и к описанию сопутствующей ей языковой системы.

Вымышленный язык — одно из средств создания иллюзии правдоподобия, средство отражения особенностей культуры и мировоззрения персонажей-носителей языка, позволяющее читателям и зрителям более глубоко погрузиться в альтернативную реальность, а также инструмент номинации природных и социальных реалий мира вымышленного народа.

Иногда писатели создают свой вариант уже существующего языка с целью наиболее правдоподобного изображения определенного этапа существования человеческого общества (в прошлом или будущем), поскольку язык имеет тенденцию изменяться по мере развития общества. Эволюционировавший вариант английского языка встречается в романе Дэвида Митчелла (шестая глава романа «Облачный атлас», 2004).

Дэвид Митчелл (David Mitchell, р. 1969) — современный английский писатель, чьи произведения с удовольствием читают в разных странах мира. Роман «Облачный атлас» (Cloud Atlas) — одна из самых известных работ писателя. В романе Митчелл обращается к традициям разных жанров, от исторических зарисовок до научной фантастики.

Действие шестой главы романа, «Переправа возле Слуши и все остальное» (Sloosha's Crossin' an' Ev'rythin' After), происходит в далеком будущем после краха цивилизации. В этом мире царят родоплеменные отношения, а люди поклоняются языче-

ским богам. На одном из островов Гавайского архипелага пожилой мужчина по имени Закри рассказывает своим потомкам, как в юности ему удалось избежать нашествия воинственного племени Конов, которые убили и поработили всех его современников. Язык, на котором говорит Закри, представляет собой изменившийся с течением времени вариант английского языка.

Для нас интересно обратить внимание на то, какую роль описанные Митчеллом языковые изменения играют в создании биографии вымышленного народа со времен апокалипсиса, а также его картины мира.

Язык персонажей изобилует звукоподражательной лексикой:

They was padddoomin' 'cross Pololu Bridge to cut us off on the far bank [1; 323].

Blissweed'll lead you b'tween the whack-crack an' boom-doom an' pan-pin-pon [1; 302].

Обилие звукоподражательных слов и выражений в языке героев вызвано тем, что героям приходится фактически заново познавать окружающий мир после случившейся катастрофы. На каждое явление внешнего мира они отзываются с особой чуткостью и стремятся передать это явление максимально точно, поэтому для них нет лучшего способа передать звуковое явление, чем назвать его так, как они его слышат.

С помощью редупликации персонажи выделяют и подчеркивают ту информацию, которая представляется им важной в определенном контексте:

Then the true true is diff'rent to the seemin' true? [1; 287].

Prescients r'spected my tribe way way way more'n I knowed [1; 275].

Такие особенности, как использование именно метода редупликации для подчеркивания важной информации, и часто встречающиеся пары рифмующихся или созвучных прилагательных (*flappin'n'anxin'*, *bumpy'n'thorny*), характерны для детской речи. Через них речь жителей Долин обретает определенный ритм, напоминающий детские песни и стихотворения. Таким образом акцентируется тот факт, что история человечества повернулась в обратную сторону, произошло возвращение в состояние детства, к истокам формирования человеческого общества.

Наблюдается тенденция к общему грамматическому упрощению, которая может быть связана, с одной стороны, с учетом Митчеллом известного научного факта, что язык имеет тенденцию к упрощению, а не усложнению, с другой стороны, с тем, что литературные памятники оказались уничтоженными во всемирной катастрофе, ликвидировав зафиксированные нормы языка. Явления грамматического упрощения — это, например, общее для всех существительных образование формы множественного числа с помощью окончания -s (*foots*, *thiefs*), употребление формы единственного числа глагола *to be* с существительными во множественном числе (*Our bodies was busted by tiredness, but our minds wasn't sleepy* [1; 286]), образование сравнительных и превосходных степеней прилагательных синтетическим способом (*cowardier*, *badder*), образование формы прошедшего времени неправильных глаголов с помощью окончания -ed: (*telled*, *knowed*), отсутствие отрицательной формы глагола *to do* для третьего лица — *doesn't* (*he don't hear me* [1; 252]).

Для обозначения предметов и явлений мира, который существовал до апокалипсиса, герои используют такие перифразы, как *no-horse carts* (автомобили), *a ball o' the world* (глобус). С помощью перифраз жители Долин объясняют реалии цивилизованного мира понятными им словами, выделяя главные черты и качества предметов и явлений, о которых идет речь.

Текст изобилует глаголами, образованными от названий животных, что вызвано тесным общением жителей Долин с природой. Природа оказывается богатым источником лингвистического материала для описания человеческих движений:

To farewell the horse an' spider up the crumbly ridge over to Pololu Valley [1; 320].

Hunger what made Old Uns rip out the skies an' boil up the seas an' an' donkey 'bout with rotted seeds so new plagues was borned [1; 286].

Широко используется сочетание родительного падежа с неодушевленными существительными: *this busted world's fault*. Данное явление подчеркивает установившиеся равные отношения между человечеством и природой. С помощью метафор, основанных на сходстве человеческих процессов с явлениями и процессами природы, описываются такие действия, как зачатие и рождение ребенка:

I planted my first babbitt up Jayjo from Cutter Foot Dwellin' [1; 253].

Jayjo plumped up ripe [1; 253].

В племени главного героя все в определенной степени считают друг друга родственниками — по поверьям жителей Долин, после смерти душа жителя Долин рождается в новом теле в том же самом племени, поэтому, помимо просто семьи, у каждого жителя Долин есть семьи из прошлых жизней — *lastlife fam'ly*. Интересно отметить, что такие слова как *bro* и *sis* в речи героев не только указывают на наличие родственных отношений между собеседниками, но также являются формой дружеского обращения:

She'n'her bros at the school'ry'd made a new game [1; 297].

Данная особенность подчеркивает дружеский характер отношений между жителями Долин, которые относятся друг к другу как к родственникам и поддерживают в своем племени атмосферу открытого и дружелюбного общения.

В тексте главы часто встречаются географические номинации. Часть из них имеет довольно прозрачное значение, например, *Sooside Rock, Bony Shore, Medusa Cliffs, No'un's Land, Thumb Rock*.

У жителей Долин есть собственный фольклор. В повествовании Закри встречается упоминание таких историй как *The Tale o' Rudolf the Red-Ringed Goat Thief, Iron Billy's Hideous Spiker*.

Интересно отметить, что в языке и культуре жителей Долин сохраняются отголоски доапокалиптической эпохи, хотя сами объекты той эпохи утеряны безвозвратно: *Rudolf the Red-Ringed Goat Thief* вызывает у читателя ассоциацию с красноносым оленем Рудольфом, популярным персонажем рождественских стихов и песен. Другим примером проникновения элементов прежней культуры в язык и культуру жителей Долин может служить употребление слова *judas*. Существительное *judas*, означающее «предатель», омонимично глаголу *to judas* со значением «предать»:

I din't b'lief she'd ever judas no Valleysman [1; 296].

В том далеком будущем, в котором происходит действие главы, христианства как религии больше не существует. И хотя персонажи-жители Долин используют в своей речи слова, производные от имени Иуды, этимология этих слов им неизвестна.

Фамилия известного ученого Чарлза Дарвина сохранилась в культуре жителей Долин как имя бога Смекалки (*Smart*) Дарвина, который является, по преданию, родителем богини Сонми.

Для обозначения промежутка времени в один год герои главы используют слово *winter*:

I won't be seein' many more winters out, nay, nay, I know it [1; 252].

Промежуток времени в один месяц обозначается словом *moon*:

Suddenwise three o' the six moons b'fore the Prescient Ship was due back for Meronym'd 'ready gone by [1; 278].

Вместо слова *time* используется слово *beat*:

So there I went an' spoke my worryin's for a long beat [1; 269].

Для измерения пространства используются слово *pace*:

The nearest un was jus' a hun'erd paces away, an' we set off for it first [1; 289].

Так как жители Долин живут в тесном общении с природой, то кажется логичным тот факт, что года они измеряют в зимах, а месяцы — в лунах. Расстояние герои измеряют в шагах в связи с утратой лексики, обозначающей единицы измерения.

Измерение промежутков времени в тактах можно объяснить глубокой любовью народов постапокалиптических Гавайев к музыке: у каждого племени был свой харак-

терный музыкальный инструмент (барабаны, банджо, волынка и т.д.), и ни один совместный для разных племен праздник не происходил без массовых музыкальных представлений.

Язык шестой главы романа «Облачный атлас» отражает перемены в ментальности людей, оказавшихся после падения цивилизации отброшенными на несколько веков назад от технического прогресса, сохранившими лишь частичное знание о благах цивилизации, и живущих в тесном контакте друг с другом и в согласии с окружающей природой. Утрата письменных источников (следовательно, и зафиксированной нормы языка) способствовала возникновению орфографического письма, упрощению грамматических правил, ликвидации строгого порядка слов в предложении. Некоторые слова, сохранившиеся в языке со времен цивилизации, утратили первичное значение и приобрели новое (словом *icons*, например, называются дощечки, которые есть у каждого Жителя Долин, — на них каждый год делаются зарубки, символизирующие возраст обладателя).

Нашло отражение в языке и сближение человечества и природы (наличие большого количества глаголов, образованных от названий животных; употребление притяжательного падежа с неодушевленными существительными; использование таких слов, как *winter* и *moon* для обозначения промежутков времени в один год и один месяц соответственно). Возвращение человечества на ранние этапы развития, и необходимость заново осваивать окружающий мир способствует возникновению таких лингвистических особенностей, как использование пар созвучных или рифмующихся слов (характерно для детского языка) и звукоподражательных единиц. Реалии мира, существовавшего до падения цивилизации, в виду утраты обозначающей их лексики получают описательные названия. Существует объемный слой лексики, представляющий реалии и явления культуры вымышленного народа.

Тот факт, что любой живой язык видоизменяется с течением времени под влиянием внешних и внутренних факторов, позволил Дэвиду Митчеллу создать собственную версию будущего английского языка, принимая во внимание такие явления, очевидно повлиявшие бы на изменение структуры языка с течением времени, как закон экономии речевых усилий, утрата зафиксированной письменной нормы языка, возникновение новых культурных реалий, исчезновение благ цивилизации, и т.д. Вымышленный язык, таким образом, не только позволяет через анализ своих характерных черт понять ментальность вымышленного народа, но и придает достоверность повествованию, которое изображает жизнь людей в далеком будущем.

Список литературы:

1. Mitchell D. Cloud Atlas / David Mitchell. — London : Sceptre, 2012. — 529 p.
2. Базарова Л. В. К вопросу о соотношении языка и культуры // Образование и культура России в изменяющемся мире. — Новосибирск, 2007. — С. 72-76.
3. Сидорова М. Ю. Интернет-лингвистика. Вымышленные языки : монография / М. Ю. Сидорова, О. Н. Шувалова. — Москва : 1989.ru, 2006. — 184 с.
4. Шувалова О. Н. Вымышленные языки как предмет «наивной» и научной лингвистики [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.portal-slovo.ru/philology/47340.php
5. Sorlin S. A. Linguistic Approach to David Mitchell's Science-Fiction Stories in Cloud Atlas // Miscelánea: a Journal of English and American Studies. — 2008. — №37. — p. 75-89.

Экфрасис в повести Г. Флобера «Иродиада»

Исследование экфрасиса в «Иродиаде» (1877) Г. Флобера актуально для понимания смысла повести. Как известно, письмо Флобера в «Трех повестях» насыщено экфрасическими элементами, но при этом проблема экфрасиса в «Иродиаде» является мало исследованной в отечественном литературоведении.

«Иродиада» (1877) — это третья и завершающая новелла из цикла Г. Флобера «Три повести» (1877). В этом произведении писатель обращается ко времени зарождения христианства и рассказывает историю об Иоанне Крестителе. «...А знаете, что мне хочется написать после этого <после «Простого сердца» — М.Ч.>? Историю Иоанна Крестителя. Мне не дает покоя подлая трусость Ирода перед Иродиадой. Это еще только смутный замысел, но у меня очень большое желание в этом покопаться. Если я за него возьмусь, в итоге получилось бы три повести и осенью их можно было бы выпустить отдельной книжкой, довольно своеобразной», — пишет Флобер в конце апреля 1876 г. из Парижа мадам Роже де Женетт [4; 172-173].

Описывая свой замысел, писатель делал акцент на том, что его интересуют прежде всего образы Ирода и Иродиады: «История Иродиады так, как я ее понимаю, не имеет никакого отношения к религии. Меня в этой истории прельщает Ирод, его положение правителя (ведь он был настоящим префектом) и хищный образ неукротимой, коварной Иродиады, помеси Клеопатры и Ментенон. Здесь над всем господствует раса. Впрочем, сами увидите», — пишет Флобер 19 июня 1876 г. из Круассе мадам Роже де Женетт [4; 175].

Видимо, в связи с этим Иоанн Креститель оказывается в новелле скорее «вторым» главным героем. Тем не менее, в своем произведении Флобер сохраняет фактическую точность библейского материала. Иоанн Креститель интересует Флобера как один из первых святых во времена зарождающегося христианства. Сюжетная канва легенды об Иоанне Крестителе и усекновении его головы оказывается идентичной ее описаниям в Евангелии от Матфея (XIV, 1-12) и в Евангелии от Марка (VI, 14-29). Писатель достоверно передает историю заточения Иоанна Крестителя, эпизод с пиром и танцем Саломеи и, наконец, убийство пророка.

Рассмотрение «Трех повестей» в символическом религиозном контексте предполагает понимание каждой из новелл как одной из ипостасей Троицы. Об этом пишут Ю.В. Полухина, а также Ацуко Оган. Этот исследователь отмечает следующее: «В «Трех повестях», заключительной частью которых является «Иродиада», можно наблюдать очевидную структуру триптиха: Иоканану отрубают голову после того, как было возведено наступление царства Божьего (Отца), Юлиан сливается воедино с прокаженным, который превращается в Иисуса (Сына), и наконец, душа служанки Фелиситэ, путающей своего попугая со Святым Духом, со своего смертного ложа возносится на небеса» (перевод наш — М. Ч.) [1].

Как и в предыдущих новеллах цикла, писателя интересует тема святости, и экфрасические элементы в произведении оказываются вписанными в контекст ее осмысления. Если в «Легенде о святом Юлиане Странноприимце» Г. Флобер в финале упоминает витраж Руанского собора как источник своего вдохновения при написании текста, то в «Иродиаде» подобных прямых отсылок нет.

Мы предполагаем, что в «Иродиаде» присутствуют экфрасические описания. Речь идет, прежде всего, о заключительной части новеллы, где описываются пир Ирода, танец Саломеи и смерть Иоанна Крестителя. Причем, в данном случае можно гово-

ритель не об одном, а о нескольких источниках экфрасиса. Общее в них заключается в том, что все они так или иначе связаны с эпизодом пира, танца Саломеи и убийства Иоанна Крестителя, то есть с третьей и заключительной частью новеллы. Говоря об «Иродиаде», А. Оган упоминает о картинах Г. Моро «Саломея, танцующая перед Иродом» и «Явление» [2]. На первой картине представлена танцующая Саломея, позади которой находятся прислужницы и Ирод на троне. На втором полотне представлена оригинальная интерпретация истории об убийстве Иоанна Крестителя: Моро изобразил видение Саломеи, где она с ужасом смотрит на голову убитого пророка, которая висит в потоке божественного света.

Эти полотна выставлялись в 1876 году в Салоне и произвели негативное впечатление на Г. Флобера. Упоминания о них можно встретить в письмах Г. Флобера. «В Салоне выставлено несколько восхваляемых картин, которые приводят меня в отчаяние», — писал Флобер И.С. Тургеневу 2 мая 1876 г. из Парижа [4; 173]. А. Оган обнаруживает схожий элемент в картине Г. Моро «Явление» и повести Флобера [2]. На картине голова Саломеи украшена митрой. Флобер пишет: «На голове у нее была ассирийская митра, скрепленная подбородником» [5; 147]. В остальном же автор словно бы «переворачивает» картину Моро. Если на полотне художника «Явление» отрубленная голова пророка окутана небесным светом, то в новелле Флобера от Саломеи исходит «чувственный» свет: «от ее рук, от ее ног, от ее одежды исходили невидимые искры, которые воспламеняли мужчин» [5; 148]. Отрубленная голова пророка при этом изображается весьма реалистично и даже натуралистично.

Еще одним источником вдохновения писателя, когда речь идет об «Иродиаде», называется барельеф Руанского собора, который высечен на тимпане левого портала. Об этом упоминается на сайте центра Г. Флобера в Руане, который разработан исследователями из Руанского университета. «Хорошо известно, что танец Саломеи в описании Флобера также имеет своим источником барельеф на портале Руанского собора, изображающий танцующую Саломею» (Перевод наш. — М. Ч.), — отмечает, например, Ацуко Оган [1]. На барельефе просматривается танцующая Саломея. Она стоит на руках и ноги почти прижаты к голове. Ее тело кажется гибким, а затылок и спина образуют угол в девяносто градусов. Обратимся к эпизоду танца Саломеи в новелле Флобера.

Писатель неоднократно подчеркивает в образе танцовщицы прежде всего необыкновенную гибкость ее тела, которое оказывается способным принимать причудливые позы: «Она склонялась во все стороны, точно цветок, колеблемый бурей. <...> Расставив ноги и не сгибая колен, девушка вся изогнулась так, что подбородком коснулась пола» [5; 148]. В финале эпизода с танцем автор описывает позу, схожую с той, которая изображена на барельефе: «Она упала на руки, пятками вверх, прошлась так по помосту, точно огромный скарабей, и сразу застыла. Ее затылок и спина образовали прямой угол» [5; 148]. Именно застывшая фигура в подобной необычной позе просматривается на барельефе Руанского собора.

Продолжая тему экфратических описаний, стоит отметить, что история смерти Иоанна Крестителя является довольно популярным сюжетом в истории европейской живописи. Существует множество картин, изображающих известный библейский эпизод. При изображении данного события художники обычно выбирают два сюжета: 1) Момент усекновения головы Иоанна Крестителя в темнице (например, на картинах Караваджо, Джованни Батиста Тьеполо, Якопо да Понте и др.), где в центре внимания зрителя оказываются библейский святой и его палач; 2) Саломея с головой Иоанна Крестителя (например, на картинах Х. Фландеса, Л. Кранаха Старшего, Г. Рени, Г. Моро и др.). В «Иродиаде» Г. Флобер не описывает момент отсечения головы Иоанна Крестителя, данный эпизод остается «за сценой». Авторский ракурс раскрытия события — момент передачи головы святого Саломее палачом. В этом смысле наиболее прибли-

женной к флоберовскому видению нам представляется картина нидерландского живописца Рогира ван дер Вейдена «Смерть Иоанна Крестителя» (после 1450). Можно провести параллель между эпизодом, где Маннэй преподносит Саломее голову Иоанна Крестителя и упомянутой картиной голландского художника. Полотно входит в триптих «Алтарь Иоанна Крестителя», является третьей и завершающей его частью.

При внимательном рассмотрении наблюдается очевидное сходство новеллистического и живописного образов Саломеи. Так, на картине Вейдена у Саломеи белая кожа и чётко выделяются «дуги бровей». Приведём описание внешнего вида героини в «Иродиаде»: «Сквозь голубоватое покрывало, которое спускалось с головы на грудь, просвечивали дуги ее бровей, халцедоновые серьги, белизна кожи. Квадратный кусок переливчатого шелка, накинутый на ее плечи, был перехвачен на бедрах золотым узорчатым поясом. Черные шальвары были густо вышиты цветами мандрагоры» [5; 147]. Одежда героини совпадает, например, и в цветовом описании — на картине она также содержит элементы черного цвета.

Конечно, экфрасис — это не абсолютное калькирование картины и не буквальное перенесение сюжета живописного полотна на страницы литературного текста. Как пишет Ю. Шатин, «экфрасис становится метаязыковой рефлексией по поводу метафорического содержания картины, он принципиально не изобразителен, а референциален, поскольку сокращает дистанцию между различными семиотическими сущностями и включает в изображенный мир картины эксплицированную точку зрения созерцающего субъекта» [6; 221]. А Л. Геллер обращает внимание на то, что экфрасис нельзя считать копией, поскольку копия представляет собой «рабское подражание оригиналу» [7; 10]. Речь идет о том, что экфрасис имеет интерпретативную природу и выполняет различные функции (например, способствует раскрытию авторского замысла, характера героев и т.д.). В этом смысле в литературном произведении мы видим, как художественные полотна «оживают», наполняются объемом и новыми смыслами.

Наибольшее сходство между картиной Вейдена и флоберовским текстом заметно в расстановке героев в сцене после обезглавливания Иоанна Крестителя. У писателя появляется образ верного палача Ирода — Маннэй. Автор не показывает нам сцену убийства пророка, он изображает лишь замешательство палача, которому тяжело справиться с поставленной перед ним задачей. Но Маннэй выполняет приказ и приносит Саломее отрубленную голову пророка.

Можно наблюдать некоторые совпадения в описании палача на картине Вейдена и в новелле Флобера. «Тетрарх, хлопнув в ладоши, крикнул: “Маннэй! Маннэй!” Появился человек, обнаженный до пояса, подобно массажистам в банях. Он был очень высокого роста, старый и худой; на бедре у него висел тесак в бронзовых ножнах. Волосы, поднятые гребнем, непомерно удлиняли его лоб» [5; 126]. На картине мы видим высокого и худого человека в зрелом возрасте с открытым лбом. Если внешнее сходство персонажей является приблизительным, то ракурс события в новелле и на картине совпадают. Так, на полотне палач кладет голову на блюдо, которое в своих руках держит Саломея. «Маннэй держал ее за волосы, вытянув руку, гордясь рукоплесканиями. Положив голову на блюдо, он подал ее Саломее», — пишет Флобер [5; 147]. То есть совпадение прослеживается в действиях героев и в расстановке лиц в рамках эпизода и на картине.

Далее рассмотрим описание головы Иоанна Крестителя. «Острое лезвие меча, скользя сверху вниз, задело челюсть. Углы рта судорожно перекошились. Кровь, уже запекаясь, пятнила бороду. Закрытые веки были бледны, точно раковины. От светильников падали вокруг лучи света», — пишет Флобер [5; 149]. На картине Вейдена на голове Иоанна Крестителя виднеется едва заметный шрам на левой щеке, закрыты веки, заметна кровь на бороде. «Сквозь прорезь ресниц мертвые зрачки и зрачки потух-

шие словно сказали что-то друг другу», — далее пишет Флобер [5; 149]. На картине просматривается также упомянутая «прорезь ресниц».

Таким образом, в «Иродиаде» Флобера присутствуют экфрастические элементы, которые органически вплетаются в структуру текста. На наш взгляд, писатель использует для передачи библейского сюжета несколько экфрастичных описаний и в том числе картину Рогера ван дер Вейдена, которая в наибольшей степени совпадает с флюберовской интерпретацией темы святости, а также с ракурсом видения библейской легенды французским писателем.

Список литературы:

1. Atsuko Ogane. De l'écriture sainte à l'écriture tentatrice. Hérodiade de Flaubert et Salomé d'Oscar Wilde // URL: http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/ogane_wilde.php (дата обращения: 29.11.2015)
2. Atsuko Ogane. L'image de Salomé. Gustave Moreau et Gustave Flaubert // URL: http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/ogane_salome.pdf (дата обращения: 29.11.2015)
3. Полухина Ю. В. Три повести Флобера: хронологическая структура, фигуры пространства и использование в произведениях образа «слова» / Ю. В. Полухина // Вестник ПСТГУ III Филология. — 2006. — Вып. 2. — С. 124-134.
4. Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: Письма; Статьи. В 2-х т. Т. 2. — М.: Художественная литература, 1984. — 503 с.
5. Флобер Г. Собрание сочинений в 5 тт. Т.4 / Г. Флобер. — М. : Правда, 1956. — 406 с.
6. Шатин Ю. В. Ожившие картины: экфрасис и диэгеизис / Ю. В. Шатин // Критика и семиотика. — Вып. 7. — Новосибирск, 2004. — С. 217-226 — URL: <http://www.philology.ru/literature1/shatin-04.htm> (дата обращения: 29.11.2015)
7. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. — М.: МИК, 2002. — 216 с.

СЕКЦИЯ 3. Исследования художественных концепций и общие проблемы интерпретации литературных произведений

Ангеловская М. В.
Научный руководитель: Турышева О. Н.
УрФУ (Екатеринбург)

Тема женской судьбы и ее репрезентация в позднем творчестве Элизабет Гаскелл (на материале романов «Любовники Сильвии» и «Жены и дочери»)

Элизабет Гаскелл является одной из значимых фигур женской викторианской литературы. Ее творчество охватывает широкий спектр социальных и психологических проблем, не последней из которых является проблема положения женщины в обществе. Э. Гаскелл, будучи активно заинтересованной в различных аспектах жизни викторианского общества, даже в социальных романах раннего периода (1848-1853) заостряла внимание на роли женщины в разрешении «мужских» конфликтов в общественных сферах («Мэри Бартон», «Север и Юг»). В романе «Крэнфорд» (1853), ставшем ее самым известным произведением, Гаскелл выводит целую галерею женских образов и полностью сосредотачивается на динамике отношений в обществе «амазонок» маленького городка. Осуществив таким образом в поздний период своего творчества (1855–1865) переход от острой социальной проблематики к «повседневному» роману и углубленному психологизму, где на первый план выходят героини, а не герои, и все осмысливается через призму женского сознания, Элизабет Гаскелл прочно закрепила в истории литературы как «женская» писательница.

Ее волновала тема женской судьбы как сложного, комплексного феномена, который определялся многими факторами. На изображение женщин в творчестве Гаскелл сильно повлияло ее собственное мировоззрение и общественное положение, а также викторианские идеалы. Идеология викторианского общества, особенно в отношении женщин, была, как мы покажем, не только довольно влиятельной, но и спорной. Литература той эпохи одновременно воспроизводила эту идеологию и критиковала ее. Этот своеобразный компромисс как нельзя более удачно проиллюстрирован в творчестве Элизабет Гаскелл. Особенно он заметен в ее последних двух романах «Любовники Сильвии» (1863) и «Жены и дочери» (1865), где Гаскелл, на первый взгляд, изображает героинь в соответствии с устоявшимися представлениями о викторианском идеале женщины, но при этом посредством различных элементов поэтики имплицитно опровергает патриархальные, опрессивные коннотации этих представлений.

В первую очередь стоит рассмотреть культурологический и социальный контекст творчества Гаскелл: с одной стороны, господствующее в викторианскую эпоху разделение сфер жизни мужчины и женщины на основе предопределенных обществом характеристик, с другой — постоянное нарушение границ этих сфер. Именно в таких условиях Гаскелл создает свои произведения. Ее собственные взгляды на существующее положение вещей в отношении гендерного вопроса представляют особый интерес, так как они во многом определяют специфику ее стиля и особенности репрезентации женской судьбы.

Элизабет Гаскелл в своих взглядах на положение женщины и ее судьбу значительно отличается от своих современниц — писательниц, которых в своих произведениях протестовали против господствующих идеологических стереотипов и установившихся представлениях о предназначении женщины и ее природе. Будучи сама женой и матерью четырех детей, Гаскелл по всем параметрам воплощала викторианский идеал «ангела в доме» и утверждала, что как раз традиционное предназначение жен-

щины — быть женой и матерью — и является ее высшим долгом [Cambridge Companion, 132]. Но было бы ошибочно полагать, что ее мировоззрение и ее литературные установки ограничивались лишь этими представлениями. Гаскелл является примером того самого пересечения сфер, которое негласно существовало в викторианскую эпоху. Она не ограничивала себя домашней сферой, но участвовала в благотворительности и социальной работе (преподавание в воскресных школах), оказывала гуманитарную помощь во время «хлопкового кризиса» 1860-х годов, а также принимала активное участие в культурной жизни, много путешествовала и, конечно, много и плодотворно писала и публиковалась в различных изданиях.

Стиль Гаскелл является еще одним важным критерием рассмотрения специфики репрезентации женской судьбы в ее творчестве, так как он, наряду с другими аспектами произведения, является инструментом выражения особой индивидуальной позиции писательницы.

Элизабет Гаскелл в истории викторианской литературы до недавнего времени рассматривалась как традиционно «женская» писательница во всех смыслах. Ее романы публиковались под именем «миссис Гаскелл», что впоследствии формировало отношение к ней как к автору и к ее произведениям. В литературной критике XIX века господствовали те же стереотипы, что и во всем викторианском обществе; существовала «категоризация в соответствии с полом: «чувствительность, изящность, деликатность» для женщин и «влияние, обучение, опыт» для мужчин»¹ [Showalter, 90; цит. по: Stoneman, электронный ресурс]. Именно такую характеристику дает самой Гаскелл лорд Дэвид Сесил: «Она была всем тем, чем должна была быть женщина: нежной, домашней, деликатной, не очень умной, слезливой, впечатлительной. Она была далека от того, чтобы попираť границы определенной ей деятельности; она принимала их с безмятежным спокойствием» [Cecil, 198; цит. по: Cambridge Companion, 2]. Из такого восприятия следовало и пренебрежительное отношение к ее произведениям как к неким примерам изящного, деликатного женского письма, не имевшего большой художественной ценности или влияния на умы. Традиционность формы и ортодоксальные (в большинстве своем) сюжеты часто выходили на первый план в критике Гаскелл, оставляя за кадром те злободневные проблемы, на которых она сосредотачивалась. Изящность, деликатность и утонченность — вот три слова, которыми обычно характеризуют стиль Гаскелл, обращаясь лишь к форме и не принимая во внимание содержание, основывая суждение на поверхностном взгляде, обусловленном стереотипами.

Однако эти характеристики Гаскелл и ее стиля, которые до некоторой степени являются вполне оправданными, в контексте ее творчества несут вовсе не тот смысл, который вкладывали в них критики XIX века; они имеют иные коннотации и предполагают иные толкования. В основе нашей интерпретации функции стиля Гаскелл лежит идея самореализации женщины внутри предустановленной, определенной для нее сферы: сферы «женского» письма. Как пишет М. Фитцуильям, «Гаскелл понимала, что наиболее безопасным и целесообразным способом самовыражения <...> был «одомашненный» протест» [Fitzwilliam, электронный ресурс]. Гаскелл облакает актуальные проблемы своей современности в удобную, конвенциональную форму, не бросая открытый вызов принятым нормам и таким образом обеспечивая беспрепятственную публикацию и распространение своих произведений.

Характеры и поступки Джейн Эйр, Кэтрин Эрншоу, Хелен Хантингдон ярко выражают критическое отношение авторов к предустановленным стереотипам и предопределенным ролям, бунт против викторианских представлений о женской природе и правилах поведения. Сестры Бронте вкладывают эти идеи в уста своих

¹ Здесь и далее перевод наш. — М. А.

героинь и выражают их посредством поступков героинь, их образа мыслей и поведения.

Однако у Гаскелл мы не найдем такого прямого отторжения существующих представлений или же «революционных» призывов. Ее методы отличаются большей компромиссностью, скрытностью, тонкостью, и воздействуют на читателя другим образом. Индивидуальная реализация героинь Гаскелл, как правило, происходит в соответствии с отведенной им ролью. Но это не означает, что таким образом они полностью и беспрекословно подчиняются стереотипным установкам. Согласно Гаскелл, освоение женщиной отведенной ей сферы деятельности является средством обретения женщиной собственной власти, уникального голоса, которые она может противопоставить власти мужчины, но которые при этом не являются инструментом или следствием разрушения существующей гендерной схемы.

В романе «Любовники Сильвии» тема женской судьбы представлена в историческом и религиозном аспекте на примере двух героинь, противопоставленных друг другу. Сильвия Робсон и Эстер Роуз воплощают два варианта развития женской судьбы: один — трагический, которому сопутствует душевный надлом; второй — благополучный, хотя, возможно, и не счастливый. У этих героинь разный набор ценностей: традиционно женские качества Эстер (покорность, смирение, мягкость, доброта), которые приравниваются к христианским ценностям, противопоставлены бурным страстям Сильвии, которые в итоге приводят ее к трагедии и смерти.

Положение героинь на периферии исторических событий (в частности, Наполеоновских войн конца 18 века), их удел «ждать и страдать» [Cambridge Companion, 72], в то время как герои принимают участие в событиях «внешнего мира», — иллюстрация доминировавшей во времена Гаскелл доктрины раздельных сфер. Мужчины в романе — носители активного начала, женщины олицетворяют собой пассивное начало. Элизабет Гаскелл исследует как раз те сложности их жизни, которые связаны с этой пассивностью, и в этом романе она подробно рассматривает женскую судьбу как судьбу по своей природе изначально трагическую. Трагизм не в последнюю очередь связан с зависимостью женщин от мужчин, с их позицией «страдающих» и лишенных возможности активно действовать. Однако возможным разрешением этого трагического конфликта может быть христианская мораль, в которой обе героини, хотя и по-разному, находят утешение. Кроме того, судьба Эстер складывается благополучно не в последнюю очередь из-за того, что у нее есть начальное образование, и она относительно независима, в то время как Сильвия лишена возможности самостоятельно управлять своей судьбой, чем и обусловлена ее трагедия.

В романе «Жены и дочери» центральной становится идея компромисса между двумя сферами деятельности, а также идея гендерных конструктов как инструментов женского влияния. Мы рассматриваем их на примере двух второстепенных героинь — миссис Киркпатрик и Синтии, которые противопоставлены главной героине, Молли Гибсон. Гендерные конструкты — это роли, которые примеряют на себя эти героини, чтобы достичь своих целей. Они эксплуатируют общепринятые представления о женской природе как о природе мягкой, кроткой, покорной, чтобы добиться желаемого — и в обоих случаях цели оказываются схожи. И миссис Киркпатрик, и Синтия стремятся к обретению надежного места в обществе посредством замужества. Гаскелл не осуждает своих героинь, однако подчеркивает ложность и иллюзорность как этих целей, так и путей их достижения, потому что в их основе нет глубокого чувства или убеждения.

В романе «Жены и дочери» за идиллическим фасадом провинциальной жизни скрывается внушительный пласт общесоциальных вопросов, в числе которых — гендерный вопрос, а точнее — вопрос гендерных конструктов, установленных ролей для женщин и мужчин; вопрос о границах «допустимой» деятельности и о пересечении

этих границ. В ходе анализа мы попытаемся показать, что именно в романе «Жены и дочери» Элизабет Гаскелл наиболее полно раскрывает проблемы, связанные с доктриной раздельных сфер, а также демонстрирует свой подход к этой проблеме, в центре которого — идея разумного компромисса и утверждение равноценности женской и мужской сфер.

В центре романа — женские роли и их воплощение в различных ситуациях. Это отображено даже в заглавии: роли жены и дочери были основными для женщины викторианской эпохи. Гаскелл исследует эти роли с точки зрения их предполагаемой имманентной пассивности, а также скрытые смыслы этой пассивности.

На примере двух героинь Элизабет Гаскелл рассматривает некоторые возможные пути реализации женщины в обществе. Однако легко заметить, что, хотя писательница и не осуждает их, она и не считает такие пути достижения цели — и такие цели вообще — предпочтительными, так как в их основе нет искреннего и глубокого убеждения или чувства. В центре внимания Гаскелл — Молли Гибсон и ее становление как личности и как молодой женщины. Именно в истории Молли отражается идеальное представление писательницы о женской судьбе.

Гаскелл не осуждает никого из своих героев и героинь открыто; в этом есть что-то теккереевское, только без его сарказма. Она, а вслед за ней и читатель, признает право героинь на любую позицию, но при этом не остается сомнений, кто из них, по мнению Гаскелл, воплощает собой идеал — не только идеал женскости, но и идеал личности.

Молли, в противоположность Синтии, с самого начала изображена как героиня, восстающая против «рациональных», общепринятых суждений, против покорного подчинения нормам, против стереотипных представлений, хотя она делает это неосознанно: это в ее характере. Она остро ощущает свою цельность и самодостаточность; это как раз та героиня, к которой можно применить выражение «закон для самой себя»: Молли руководствуется собственными представлениями о том, что правильно и допустимо, а что нет.

В основе репрезентации женской судьбы в позднем творчестве Гаскелл лежит переосмысление традиционного восприятия роли женщины в обществе. Гаскелл идет дальше своих современниц в предложениях решения к проблеме положения женщины. Ее позиция — отнюдь не позиция бунта, отторжения существующей ситуации, которое влечет за собой неясные последствия. В основе ее подхода — стремление к изменению, а не разрушению. Гаскелл не отрицает традиционные ценности, так как признает рациональную и логичную основу разделения гендерных ролей. Однако она подчеркивает необходимость изменения их восприятия и в своих произведениях вводит имплицитное опровержение гендерных стереотипов посредством внешнего подчинения нормам. Хотя героини Гаскелл и не делают громких революционных заявлений о равноправии мужчин и женщин, их активная позиция говорит сама за себя. Для Элизабет Гаскелл важно не столько полное равноправие, сколько самостоятельная ценность женщины и равноценность женской и мужской сфер деятельности. Эти сферы, разделенные, но взаимодействующие, оказываются, по мнению Гаскелл, одинаково важны. Ее героини, действуя в предустановленных рамках, но в соответствии со своими внутренними убеждениями, становятся на позицию «силы», хотя это подчеркнуто не та позиция силы, которая обычно является прерогативой мужчин. Гаскелл делает акцент на самодостаточности женщины и на ее особой, совершенно отличной от мужской, сферы деятельности, которая может иметь столько же возможностей для активной самореализации и которая не менее важна для общества.

Список литературы:

1. Cecil, David (lord). Early Victorian Novelists: Essays in Revaluation / Lord David Cecil. — London: Constable, 1960. — 256 p.
2. Fitzwilliam, Marie. 'The Needle Not the Pen': Fabric (Auto)biography in *Cranford*, *Ruth*, and *Wives and Daughters*. — URL: <https://www.lang.nagoya-u.ac.jp/~matsuoka/EG-Fitzwilliam-2000.pdf> (дата обращения: 06.12.2015)
3. Gaskell, Elizabeth Cleghorn. *Sylvia's Lovers* / E. C. Gaskell ; Ed. with an Introduction and Notes by A. Sanders. — Oxford : Oxford University Press, 1999. — 533 p.
4. Gaskell, Elizabeth Cleghorn. *Wives and Daughters* / E. C. Gaskell ; Ed. with an Introduction and Notes by A. Easson. — Oxford : Oxford University Press, 2000. — 740 p.
5. Showalter, Elaine. *The Double Standard : Criticism of Women Writers in England, 1845-1880* / E. Showalter. — University of California, Davis., 1990. — 231 p.
6. Stoneman, Patsy. *Elizabeth Gaskell* / P. Stoneman. — Indiana University Press, 1987. — 186 p.
7. *The Cambridge Companion to Elizabeth Gaskell* / ed. by Jill L. Matus. — Cambridge: Cambridge University Press, 2007. — 212 p. *The Cambridge Companion to Elizabeth Gaskell* / ed. by Jill L. Matus. — Cambridge: Cambridge University Press, 2007. — 212 p.

Ватолина Н. С.
Научный руководитель: Степанова О. В.
УрФУ (Екатеринбург)

Проблема добра и зла в рассказе Фланнери О'Коннор «Хорошего человека найти нелегко»

Действие многих рассказов Фланнери О'Коннор происходит на американском Юге, в так называемом «Библейском поясе» США. После Гражданской войны 1861-1865 годов этот край часто идеализировался южанами, виделся им воплощением нравственных устоев, социальной гармонии, старых патриархальных традиций, религиозности. Однако с течением времени духовная основа Юга была «подорвана», а бывшие идеалы пересмотрены.

В самом известном рассказе Фланнери О'Коннор «Хорошего человека найти нелегко» (1955) проблема добра и зла связана с верой, религией, актом милосердия и, конечно, с проблемами и «пережитками» Старого Юга.

Произведение начинается с того, что семья из Джорджии, состоящая из бабушки, ее сына Бейли, его жены и их троих детей, едет в штат Флорида. По дороге они попадают в аварию, встречаются с бандой беглых преступников во главе с печально известным Изгоем (The Misfit). Он приказывает убить семью, потому что бабушка его узнала, и преступники исполняют приказ.

Ответ на вопрос, кто здесь «добрый человек», а кто — «злой», кажется очевидным. Сам Изгой признает себя грешным человеком, говорит, что, «те считанные часы, что тебе жить предназначено, надо получше провести — убивать, дома жечь или другие паскудства делать. Слаще паскудства ничего нет...Только и есть счастья в жизни» [1, 146].

Бабушка, с другой стороны, кажется доброй и религиозной. Кроме того, женщина уверена в том, что она — настоящая леди. Это заметно не только по ее словам, но даже по ее внешнему виду, о котором автор пишет с иронией: «...бабушка нарядилась в темно-синюю соломенную шляпку с пучком белых фиалок и темно-синее же платье в белую крапинку. Воротничок и манжеты из белого органди заканчивались кружевными

оборочками, а у выреза она приколотла надушенный букет матерчатых фиалок. Так что случись с ними авария — кто бы ни нашел ее труп на шоссе, тут же поймет, что перед ним дама» [1, 133].

Героиня рассказа пытается следовать моральным нормам и быть «хорошей». Она учит грубых, испорченных детей, что нужно уважать взрослых, показывает им окрестности, пытаясь привить любовь к родным местам, про которые они так неслестно отзываются: «вонючая деревня», «паршивый штат» [1, 133]. Но является ли на самом деле бабушка «хорошим» человеком? И что вообще значит быть добрым в понимании героев рассказа?

Чтобы ответить на эти вопросы, обратимся к неоднозначному финалу произведения. В голове у бабушки вдруг что-то прояснилось, она проговорила: «Ты ведь мне сын...Ты один из детей моих» [1, 146] и тронула Изгой за плечо, после чего он застрелил ее. Иоаким Бэр в рецензии на книгу Фланнери О'Коннор пишет, что автор «создает ситуации, подвергающие ее персонажей критическому испытанию, ставящие их перед лицом некой высшей духовной реальности, которая не замечалась ими в мелочной суете будничного мира. Этот миг истины... лежит за пределами обычного восприятия, но когда он наступает, человеку открывается и его собственное ничтожество, и одновременно путь к благодати и милосердию» [7, 267]. Многие критики поддерживают идею о том, что последние слова бабушки и ее желание принять преступника, убийцу в качестве своего сына, свидетельствуют о наступлении такого «мига истины», в котором бабушка раскаивается в своей несправедливой жизни и преображается в хорошего человека.

Этой же теории придерживается, например, Джон Десмонд в статье «Изгой Фланнери О'Коннор и тайна зла» [4]. Он замечает, что, согласно католической вере писательницы, никого нельзя назвать совершенно злым (кроме Сатаны) или совершенно добрым. Более того, зло всегда представляется добром в глазах того, кто его совершает, т.е. представляется как нечто, способное принести ему пользу. Неслучайно Изгой говорит, объясняя свое поведение, что нет в мире наслаждения, кроме жестокости. С другой стороны, Изгой является единственным героем в рассказе, кто серьезно задумывается о тайнах добра и зла, кто остро чувствует проблему мира, где страдания человека несоразмерны с совершаемыми им действиями, где вера в воскресение Христа разрушает рациональные законы, на основе которых Изгой стремиться построить свою жизнь. Героя злит то, что он не видел, как Иисус воскрешал мертвых, следовательно, не может с уверенностью сказать, правда это или нет, а значит, не может объяснить природу добра и зла, раскрыть их тайну.

Бабушка, напротив, уверена в том, что точно отличает добро от зла. Для нее доброта напрямую связана с нормами и ценностями патриархального Юга, с религией, манерами, воспитанием и хорошей родословной, уважением к родному краю и к окружающим людям. По дороге бабушка, истинная южанка, вспоминает старые времена, когда дети гордились родными штатами, уважали родителей, да и люди вообще «жили как полагается» [1, 133]. В этих убеждениях ее поддерживает владелец забегаловки Рыжий Сэм (Red Sammy), говоря, что раньше все было по-другому, а сейчас «такие времена пошли, никому верить нельзя» [1, 136].

Как замечает Фаррелл О'Горман, бабушка восхваляет свое собственное видение Старого Юга, говоря о современном упадке и деградации, но в то же время игнорируя многие проблемы и не думая о том, что виной упадка могут быть такие южане, как она [2, 181]. Например, видя нищего негртенка на пороге лачуги, у которого даже нет штанов, бабушка говорит: «Нет, вы только поглядите, какой хорошенький... Прямо хоть картинку с него пиши, верно?» [1, 133-134].

То же самое отношение к классовому неравенству проскальзывает, когда она говорит о своем покойном муже, за которого вышла не только потому, что он «был на-

стоящий джентльмен», но и еще и потому, что «он купил акции «кока-колы», едва их выпустили на рынок», так что он «умер несколько лет назад богачом» [1, 135]. Она совершенно не замечает противоречия в своих словах, связывая благородные качества мужа и его материальное положение. Вообще, бабушка большое значение придает своему социальному статусу и деньгам, так что в конце рассказа даже ставит их наравне с религией, моля Изгоя не убивать ее: «Господи Иисусе! — закричала бабушка. — Вы же из хорошей семьи. Я знаю, у вас рука не поднимется на даму. Я знаю, вы не из простых! Молитесь! Господи, не станете же вы стрелять в даму. Я отдам вам все деньги!» [1, 146]. В этой фразе проявляются все те составляющие добра, в которые верит бабушка: религия, хорошая родословная, воспитание и материальное положение.

Еще одно качество бабушки, не позволяющее назвать ее «хорошим человеком», — это ее способность к манипуляции и лжи. Традиционные южные ценности тускнеют, когда героиня, желая увидеть старую плантацию, где она гуляла в молодости со своим кавалером, выдумывает «секретную панель»: «И еще там есть тайник, — схитрила бабушка: она лгала, но ей очень хотелось, чтобы это была правда. — Я слышала, что, когда здесь проходила армия Шермана, фамильное серебро спрятали в тайник, а потом так и не отыскали...» [1, 137]. Конечно, детям захотелось увидеть тот выдуманный тайник, а бабушка, преследуя свои эгоистичные интересы, добавила: «Такая поездка будет очень полезной для их [детей] развития». Бейли ничего не оставалось, как уступить матери. По дороге кот бабушки Питти Синг прыгнул на Бейли, мужчина потерял управление, и машина перевернулась.

Как точно заметил критик Ирвинг Малин, бабушка является хорошим человеком только на поверхности [3, 21]. Она обманом заставляет семью слушаться ее, что в конечном итоге заканчивается трагедией.

По мере того, как разворачивается действие, бабушкино сентиментальное представление о себе разрушается и она лишается образа «хорошей» женщины [4]. Если следовать этой теории, то кульминационную сцену произведения можно интерпретировать как «миг истины», в котором зло выявляет истинное добро. Поступки Изгоя толкают бабушку на акт милосердия: признание кровного родства с убийцей. Однако Изгой, сам себе давший такое имя и сам себя изолировавший от общества, воспринимает добрый поступок бабушки как зло и отвечает на него тоже злом: три раза стреляет ей в грудь.

Существует другое мнение, согласно которому, на бабушку не снизошло просветление или божья благодать, а она просто пыталась спасти свою жизнь, так что ее попытка принять Изгоя как своего собственного сына не имеет ничего общего с благочестием и набожностью [5, 52]. Другие критики замечают, что поведение бабушки в последнюю секунду жизни никак не соотносится с ее тщеславным характером, а значит, акт милосердия героини — это ложь, вполне соотносимая с ее истинной природой [6, 107-118]. Также можно предположить, что бабушка просто обезумела от страха и, возможно, видя на Изгое рубашку своего сына, приняла преступника за своего ребенка.

Правда, сама писательница, будучи убежденной католичкой, скорее всего, вкладывала в финал рассказа однозначный смысл [4], то есть рассматривала поступок бабушки как явление Божьей благодати. Сначала Изгой сказал, что нет иного наслаждения в жизни, кроме жестокости, но сразу же после убийства он признает, что в жизни вообще нет настоящего наслаждения. Эта последняя реплика героя показывает, что жестокий поступок, который мог принести ему удовольствие, оказался несостоятельным и не приблизил его к пониманию смысла жизни или природы добра и зла. Возможно, в будущем осознание внутреннего разлада героя способствует разрушению выдуманной им идентичности «Изгоя», что приведет к его преображению и выявит в нем высшую форму добра.

Список литературы:

1. О'Коннор, Фланнери. Хорошего человека найти не легко: рассказы / Фланнери О'Коннор ; [сост. А. Зверев ; предисл. М. Тугушевой]. — М.: Прогресс, 1974. — 283 с.
2. O'Gorman, Farrell. Peculiar Crossroads. Flannery O'Connor, Walker Percy, and Catholic Vision in Postwar Southern Fiction (Library of Southern Civilization). — LSU Press, 2008. — 272 p.
3. Bloom, Harold. Bloom's Major Short Story Writers. Flannery O'Connor. Comprehensive research and study guide. — Broomall, PA: Chelsea House Publishers, 1999. — 74 p.
4. Desmond, John. Flannery O'Connor's misfit and the mystery of evil / The Free Library [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.thefreelibrary.com/Flannery+O'Connor's+misfit+and+the+mystery+of+evil.-a0112542876>
5. Asals, Frederick. The Limits of Explanation / Friedman, Melvin J. and Clark, Beverly Lyon, eds. Critical Essays on Flannery O'Connor. — Boston: G.K. Hall, 1985. — 227p.
6. Bandy, Stephen. "One of my Babies": The Misfit and the Grandmother in Flannery O'Connor's short story "A Good Man is Hard to Find." / *Studies in Short Fiction*, Vol. 33 Issue 1. — Winter 1996. — P. 107 — 118.
7. Бэр, Иоаким. Фланнери О'Коннор на русском языке // Иностранная литература. 1977. №7. — С. 265-268.

Епифанова Д. А.
Научный руководитель: Турышева О. Н.
УрФУ (Екатеринбург)

Трагизм истории в творчестве Дж. С. Фоера (на материале романа «Жутко громко и запредельно близко»)

В любое время и в любую эпоху жизнь человеческая шла рука об руку с трагедией. Вне зависимости от того, была ли она личным или коллективным опытом, человек как существо, способное на чувства и анализ собственных поступков, уделял огромное внимание попытке осознать истоки, причины этой трагедии, сделать попытку пережить ее и вместе с принятым опытом идти вперед.

Действительность, в которой мы живем сейчас, точно так же таит в себе трагическое начало. Несмотря на то, что опыт двух мировых войн остался в прошлом столетии, век нынешний с самого своего начала оставляет нам свидетельства ужасающих событий (теракты, гражданские войны, «цветные» революции и др.), которые, несомненно, должны быть осознаны.

Процессу осознания трагичности бытия посвящено творчество современного американского писателя Джонатана Сафрана Фоера (р. 1977). Обращение к теме трагизма истории возникло неслучайно: огромное значение для Фоера имеет трагический опыт предков, восточноевропейских евреев, которые, как, например, его дедушка, чудом спаслись во время Второй мировой войны, эмигрировав в Америку. Не последний вклад в подобный интерес внесли Эстер Фоер — мама Джонатана, которая возглавляет Ассоциацию евреев Вашингтона, а также тот факт, что еврейская культура особенно трепетно относится к своему наследию и памяти предков. Условия, в которых рос Фоер, и стали причиной того, что по окончании университета он отправился на Украину узнать о месте, в котором его дедушка рос, и о людях, которые помогли ему спастись. По итогам этого путешествия был написан его первый роман «Полная иллюминация» (2002).

Второй роман Фоера «Жутко громко и запредельно близко» (2005) посвящен трагедии 11 сентября, которую Фоер, как и любой американец, воспринял очень близко. Эта трагедия относится уже не к прошлому, а к новому веку и сталкивает нас лицом к лицу с новой чумой — терроризмом.

В раскрытии этих трагических тем талант Фоера вместе с блестящим образованием, полученным в Принстонском университете, стали залогом его популярности, многочисленных наград и благосклонных критических отзывов.

Главный герой романа «Жутко громко и запредельно близко» — мальчик Оскар, страдающий синдромом Аспергера, пытается пережить утрату отца, погибшего в результате теракта. Решившись, наконец, зайти в комнату отца после его гибели, Оскар находит и нечаянно разбивает синюю вазу, внутри которой находится конверт с надписью Black, внутри которого, в свою очередь, помещен ключ. Оскар решает, что это еще одна задачка, как те, которые придумывал ему отец при жизни. Так он отправляется на поиски замка для этого ключа, чтобы узнать, что он открывает.

Этот роман можно поделить на несколько частей.

Центральной частью, привязывающей к себе все остальные, является история поиска замка для ключа (главы «ТЫ ЧЁ?», «ГУГОЛПЛЕКС», «ЕДИНСТВЕННОЕ ЖИВОТНОЕ», «ГИРЬ НА СЕРДЦЕ КУЧА ГИРЬ НА СЕРДЦЕ», «РАДОСТЬ, РАДОСТЬ», «ЖИВОЙ И ОДИНОКИЙ», «ПРОСТОЕ РЕШЕНИЕ НЕРАЗРЕШИМОЙ ЗАДАЧИ», «КРАСОТА И ПРАВДА»). Ее рассказывает Оскар, каждый раз описывая не только свои нынешние приключения, но и постоянно обращаясь мыслями в прошлое. История поиска перемежается с воспоминаниями об отце или же, раз за разом, возвращается к прослушанным сообщениям на автоответчике, оставленным его отцом в день трагедии. О них Оскар никому не рассказывал, и это сильно его терзает. По мере приближения к финалу романа мы узнаем все больше. Автор рисует нам эту картину неполной, чтобы затем, добавляя по детали, поставить в момент наибольшего напряжения испытать горечь и боль, созвучную той, что терзает главного героя.

Художественным временем, характеризующим данную сюжетную линию, становится так называемое «*время хроник*», или иными словами время, которое для большей глубины дает нам ретроспективу или так или иначе обращается к прошлому.

Другой частью романа становятся главы, повествующие о событиях, произошедших с бабушкой Оскара. Все эти главы имеют одно название: «Мои чувства». В них бабушка Оскара рассказывает ему о своем детстве, в котором ей довелось потерять сестру и пережить ужас бомбардировки Дрездена, о своем переезде в Америку, о том, как она встретила дедушку Оскара, как они поженились, как он ушел и как вернулся.

Эти главы, описывающие наиболее значимые из произошедших с ней событий, являются примером такого художественного времени, как «*летописное время*», при котором описываются отдельные моменты, которые и обладают основной значимостью.

Еще одной частью являются письма, написанные дедушкой Оскара его папе. Они называются «Почему я не там, где ты» и различаются датировкой («ПОЧЕМУ Я НЕ ТАМ, ГДЕ ТЫ 21/5/63», «ПОЧЕМУ Я НЕ ТАМ, ГДЕ ТЫ 21/5/63», «ПОЧЕМУ Я НЕ ТАМ, ГДЕ ТЫ 12/4/78», «ПОЧЕМУ Я НЕ ТАМ, ГДЕ ТЫ 11/9/03»). Точно также, как и главы бабушки, они, подкрепленные датами, повествуют точно о наиболее значимых событиях его жизни.

Данной части соответствует тип *художественного времени*, при котором время описывается как *последовательность точек* (в данном случае такая «точечность» подкреплена датами).

Эти композиционные части романа произвольно сменяют друг друга. За счет такой организации трагизм в романе нарастает по мере приближения к кульминации.

Растет разочарование Оскара, и он утрачивает веру в то, что он найдет ключ от замка. Мы узнаем о трагедии прошедшей войны и о том, какие потери из-за нее понесли бабушка с дедушкой. Таким образом, главы выстраиваются в линейное путешествие трех героев, которые в конце этого путешествия должны примириться со своими потерями и научиться жить с ними.

Время помогает Фоеру изобразить пространство гораздо более многомерно, подобно огромному последовательному и линейному коридору из зеркал, в котором в открытую дверь мы видим, как отражается еще один новый пласт прошлого. Отражения накладываются одно на другое, создавая гораздо более объемную картину, которая давит на тебя своей живостью, устремляется тебе навстречу. Так, например, он описывает момент, когда бабушка Оскара в день трагедии залезла под кровать, где он прятался, чтобы поддержать его своим присутствием:

*«Sometimes I felt like the space was collapsing onto us. Someone was on the bed. Mary jumping. Your father sleeping. Anna kissing me. I felt buried. Anna holding the sides of my face. My father pinching my cheeks. Everything on top of me»*¹ [4; 139].

Помимо этого, Фоер пытается максимально сблизить пространство книги с пространством читателя. Мы видим надписи, с которыми сталкиваются главные герои, таким образом, что под них отведена отдельная страница. Эти надписи являются не только частью книги, воспринимаемой читателем, они становятся своеобразным вторжением мира книги в мир реципиента.

Мы также видим в книге те же фотографии, которые видит или делает Оскар, визитки, которые он создает. Это приводит к тому, что вещный мир пространства книги становится таким образом частью нашего, придавая истории необходимую реалистичность.

Помимо этого, для создания трагического эффекта Фоер использует приемы драматизации отдельных эпизодов.

Одним из них становится интервью с женщиной, которая при бомбардировке Хиросимы потеряла свою дочь:

INTERVIEWER: Did you see the mushroom cloud?

TOMOYASU: No, I didn't see the cloud.

INTERVIEWER: You didn't see the mushroom cloud?

TOMOYASU: I didn't see the mushroom cloud. I was trying to find Masako.

INTERVIEWER: But the cloud spread over the city?

TOMOYASU: I was trying to find her. They told me I couldn't go beyond the bridge. I thought she might be back home, so I turned around. I was at the Nikitsu Shrine when the black rain started falling from the sky. I wondered what it was.

INTERVIEWER: Can you describe the black rain?² [4; 231]

Подобная форма подачи выделяет эти эпизоды из общей ткани повествования, делает на них акцент. Здесь Фоеру удается показать нам еще одну трагедию, чтобы, собрав воедино эпизоды с изображением атаки Дрездена, бомбардировки Хиросимы и

¹ «Иногда мне казалось, что кровать на меня наваливается. Она не была пустой. На ней прыгала Мэри. Спал твой отец. Анна меня целовала. Мне казалось, что я в могиле. Анна, обхватившая мое лицо. Отец, треплющий мои щеки. Все это сверху.» [2; 162]

² «ИНТЕРВЬЮЕР. Вы видели грибовидное облако?

ТОМОЯСУ. Нет, я не видела облака

ИНТЕРВЬЮЕР. Вы не видели грибовидного облака?

ТОМОЯСУ. Я не видела грибовидного облака. Я пыталась найти Масако.

ИНТЕРВЬЮЕР. Но над городом висело облако?

ТОМОЯСУ. Я пыталась ее найти. Мне сказали, что через мост нельзя. Я подумала, что она могла уже и вернуться, поэтому пошла обратно. Я как раз была возле Храма Никицу, когда пошел черный дождь. Я не знала, что это.

ИНТЕРВЬЮЕР. Вы можете описать черный дождь?» [2; 251]

Нагасаки и теракта 11 сентября, показать саму суть таких трагедий, отделенную от переменной времени и пространства.

Что касается *художественного пространства* романа, то оно состоит из множества закрытых пространств. Локус квартиры Оскара, квартиры бабушки, отдельный локус комнаты Жильца, локус падающих зданий Всемирного торгового центра, локус метро, даже Нью-Йорк становятся таким закрытым пространством. Подобная организация оправдана ориентацией на персонажа, поскольку Оскар обладает множеством фобий, в том числе и фобией нахождения в закрытом пространстве.

Вместе с этим в романе представлен топос смерти. К нему относится неоднократно появляющееся кладбище, на которое возвращается Оскар. Таким же кладбищем становятся башни-близнецы для тысяч людей.

Для романа характерно наличие пространства пустот. Пустым является гроб отца, который символически зарывают в землю. Эта мысль никак не дает покоя Оскару, который решается раскопать его гроб. Пустота — это отсутствие ответа на вопрос о том, как жить дальше, о том, кто владелец ключа. Пустота теперь находится на месте башен-близнецов, и в доказательство к этому Фоер прикладывает фотографию акции памяти, во время которой на месте, где когда-то стояли башни торгового центра, в небо были направлены два столба света.

Автор приводит читателя к точке максимального напряжения. В результате выясняется, что надежды Оскара не оправдались, и ключ не был никак связан с его отцом. Так, не обретя в конце поиска того, что он искал, Оскар осознает необходимость продолжать жить дальше и простить себя. В конце романа он представляет себе, как протекая в обратном порядке, проходит трагическое утро отца, выходящего задом наперед из здания Всемирного торгового центра, и как он в конце концов приходит обратно к Оскару. Заканчивается эта фантазия его словами: «Нам бы ничего не угрожало», после которой идет покадровая распечатка, ставшая известной после трагедии, на которой человек, выпадавший из окна, представлен как человек, наоборот, поднимающийся снизу вверх, взлетающий обратно к окну, из которого он выбросился. Это отвечает настроению всей книги: детская, жалкая в своей безнадёжности попытка обернуть время вспять и представить, что ничего трагического не произошло.

Мы убедились, что сложная организационная структура времени и пространства в романах Фоера ставит своей целью воздействие на чувства читателя посредством моделирования трагической картины времени. Присутствие в романах нескольких хронотопов создает эффект наложения времени и пространства, в результате которого образуется поток времени, в котором прошлое, настоящее и будущее смешиваются, давая читателю абсолютно полный взгляд на художественную картину произведения.

Список литературы:

1. Флоренский, П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. — М.: Издательская группа “Прогресс”, 1993. — 321 с.
2. Фоер, Дж. С. Жутко громко и запредельно близко / Дж.С. Фоер, пер. с англ. В.Арканов. — М.: Эксмо, 2012. — 508 с.
3. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. : Сб. — М.: Худож. лит, 1975. — С. 234-407
4. Foer, J. S. Extremely loud and incredibly close / J.S. Foer. — London: Penguin, 2014. — 360 p.

Специфика модернистского сознания в романе Вирджинии Вулф «Миссис Дэллоуэй» и Майкла Каннингема «Часы»

Литературной основой для романа «Часы» Майкла Каннингема, опубликованного в 1998 году, стал канонический модернистский текст — роман «Миссис Дэллоуэй», созданный в начале XX века английской писательницей Вирджинией Вулф. Поскольку такого рода диалог является весьма характерной чертой постмодернистской поэтики, в которой выдержан роман Каннингема, существует ряд работ, посвященных поиску интертекстуальных кодов. Однако выявление в тексте «Часов» фрагментов, заимствованных из «Миссис Дэллоуэй», а также параллелей в виде тем, и образов, лишь подчёркивает характер игровой поэтики, неизменно присущей постмодернистским произведениям, но ничего не дает для понимания собственно романа Каннингема.

Нам представляется, что отношения между этими текстами организованы гораздо сложнее и не сводятся только к формальным проявлениям интертекстуальности. Согласно нашей гипотезе, обоих писателей объединяет особый тип художественного мироощущения, находящий отражение в субъектной организации и смысловой структуре произведений, который мы далее будем называть «модернистским сознанием». Данный феномен является организующим началом обоих романов, и именно изучение его природы и внутритекстовой реализации поможет понять специфику диалогических отношений «Часов» и «Миссис Дэллоуэй».

Первой отличительной чертой «модернистского сознания», позволяющей нам говорить о нем как о самостоятельном феномене, является то, что в произведении стерты границы между двумя формами художественной «субъектности»: сознание автора — пишущего субъекта и сознание героев, о которых он пишет, неотделимы друг от друга. Это можно объяснить идеей неотделимости «внешней жизни» от «жизни в искусстве»: как было сказано в прошлой главе, модернисты подвергают свою личность мифологизации, делая себя частью своего искусства, процесса творения. Пользуясь терминами Бахтина, «модернистскому сознанию» характерно состояние «внутринаходимости» и «вненаходимости» [3; 43].

Мышлению в общем и «модернистскому сознанию» в частности посвятил свои работы М. К. Мамардашвили [5]. Хотя данный термин в работах философа не присутствует, он рассматривает романы Пруста именно через призму сознания — как самого писателя-модерниста, так и его героев. В курсе лекций о Марселе Прусте, автор вводит понятие «внутреннего акта», понимая под этим неуловимое внутреннее состояние героев, которое наполняет их реплики содержанием.

Необходимость введения такого понятия объясняется тем, что модернистский текст, на первый взгляд, может показаться лишь экспериментом с формой, в котором содержание вторично. Однако Мамардашвили показывает, что наличие в модернистском тексте «внутреннего акта», не только наполняющего смыслом известные слова, но и все произведение в целом, можно назвать движущей силой «бессюжетного» модернистского произведения (под «бессюжетностью» поминается не статичность, не отсутствие развития сюжета, а выдвигание на первый план сознания героя). Таким актом наделены и герои романа Вирджинии Вулф, чьи сознания присутствуют в тексте преимущественно в форме несобственно-прямой речи.

Если исходить из диалогичности «модернистского сознания», «внутренний акт» должен быть присущ не только героям, но и автору, и читателю. Можно говорить о том, что «внутренний акт» автора и есть само произведение: как считает Мамардашвили,

текст, «то есть составление какой-то воображаемой структуры», у модернистов является «единственным средством распутывания опыта» [5].

Что касается «внутреннего акта» читателя, то, по мнению Мамардашвили, «для Пруста книга не существует почти в том же смысле, в каком не существует того содержания, с которым мы должны вступить в контакт: оно может только возникнуть в зависимости от наших внутренних актов», что можно применить ко всем модернистским текстам в целом. Получается, что чтение является таким же проявлением «внутреннего акта», как и написание произведения.

Другой отличительной чертой «модернистского сознания» является его незавершенность: мы исходим из того, что завершенность сознания не возможна по своему определению. Кроме того, у сознания в модернистских текстах есть направленность — движение к самому себе. Мамардашвили, рассуждая о мотиве ведения/неведения, своего рода «слепоты», как он это называет, говорит об «отождествлении с самим собой, со своим образом» у героев.

Также философ выдвигает на первый план технику создания впечатления, как основополагающий элемент сознания: «мы имеем дело с тем, что у Пруста чаще всего называется впечатлением <...> но впечатление, очевидно, какое-то особое, и оно совмещено с точкой, которую мы можем теперь назвать сингулярной точкой <...> то есть такой точкой, в которую, например, не проникают факты и в которую нельзя перенести знания, она непроницаема, несоединима» [5].

Из выделенных нами черт «модернистского сознания» можно сделать вывод, что для анализа этого феномена необходим комплексный подход, который бы рассматривал текст и на формальном, и на смысловом уровне, не нарушая при этом целостности текста и, собственно, сознания. Учитывая это, нам представляется целесообразным рассмотреть пространственно-временную организацию модернистского романа и образы героев, используя категории точек зрения и мотива, пронизывающие всю ткань повествования, и имеющих как структурное, так и идеологическое измерение.

В наших рассуждениях о романе «Миссис Дэллоуэй» мы принимаем за аксиому то, что данный канонический модернистский текст является продуктом и художественной формой проявления «модернистского сознания». Однако нас интересует, как именно это сознание организует весь текст, и возможно ли утверждать, что оно присутствует и в постмодернистском тексте М. Каннингема.

Основываясь на исследованиях Е.В. Брежневой [4] и Д. Трофимова [6], мы приходим к выводу, что хронотоп в романе Вирджинии Вулф есть ни что иное, как попытка отразить механизмы функционирования личной памяти, интегрированной во всеобщую, образованную единым культурно-историческим опытом, а не собственно пространственно-временные точки. Это отвечает ранее заявленному нами утверждению о «диалогизированности» и взаимосвязи плана текста и плана его смысла: хронотоп является отражением в тексте над-текстовой памяти, объединяющей сознания героев.

Для создания образов героев Вирджиния Вулф пользуется приемом перехода от сознания к сознанию, который реализуется за счёт одновременного наблюдения героями одних и тех же объектов. Такая техника позволяет связывать не знакомых друг другу людей единством их впечатления. Кроме того, каждое новое сознание вводится не на смену предыдущему, а в продолжение, таким образом, каждый герой незримо присутствует в потоке сознания другого и все они присутствуют в сознании главной героини.

Таким образом, перед читателем предстают не просто разобщенные «локусы» восприятия, а единое сознание миссис Дэллоуэй, в которое проникают сознания других. Способствует такому объединению и то, что роман написан в едином лирическом

стиле, и по большому счету «потoki сознания» разных персонажей выдержаны в едином стилевом ключе.

Более того, мы можем говорить не только о единстве текстового сознания, но и о его универсальности, которая была заложена автором романа. Универсальность проявляется, во-первых, в том, что в нем нет выраженной гендерной характеристики — оно принадлежит как мужчинам, так и женщинам, во-вторых, оно показано во всей своей противоречивости, с разных сторон, что реализуется посредством совмещения точек зрения.

В романе «Часы» Майкла Каннингема, также как в романе «Миссис Дэллоуэй», повествуется об одном дне из жизни миссис Браун и Клариссы Воган, однако рамка одного дня расширена для Вирджинии Вулф: в событийный мир романа попадают и отрывки из ее последнего дня. Кроме того, миссис Браун появляется и в главах, посвященных Клариссе Воган, после смерти Ричарда Брауна. В сравнении с романом «Миссис Дэллоуэй», можно сделать вывод, что героини романа «Часы» показаны в своем развитии на протяжении романа, в то время как в романе английской писательницы образы героев даны в некой закреплённой форме, а их изменения видны только в сравнении с прошлыми ними, появляющимися в воспоминаниях самих героев или людей, знавших их.

Необходимо отметить, что несмотря на кажущееся следование модернистскому единству времени, временная организация романа «Часы» распадается на три части. Точно такое же расщепление происходит и с пространственной организацией: героини находятся в отдаленных друг от друга пространственных точках, что однако удовлетворяет принципу «гиперлокализации» модернистского романа. Кроме того, каждое из этих пространственных измерений камерно и, как и в романе «Миссис Дэллоуэй», заменяется психологическим пространством.

Принципиально важной объединяющей чертой двух романов выступает присутствующая каждому отдельному герою и всем им вместе память, которая, в свою очередь, собирает воедино пространственно-временную организацию постмодернистского текста, на первый взгляд представляющуюся раздробленной. Как и в случае с романом «Миссис Дэллоуэй», присутствие «общей памяти» можно обнаружить при рассмотрении мотивной структуры произведения. Таким пронизывающим все произведение мотивом является роман «Миссис Дэллоуэй», который пишет Вирджиния Вулф, читает миссис Браун и с главной героиней которого ассоциирует себя Кларисса Воган. Еще одним мотивом является самоубийство: Вирджиния Вулф совершает самоубийство на первых страницах романа, миссис Браун задумывается о самоубийстве Вирджинии Вулф и не может найти причины этому, а друг Клариссы Ричард выпрыгивает из окна на ее глазах.

Еще одним доводом в пользу единства пространственно-временной организации является сюжет романа: каждая героиня представляет собой, по отношению к другой, субъект из прошлого или будущего, а тот факт, что все эти три линии пересекаются, создает впечатление, что все героини существуют «сейчас и здесь». На это же впечатление работает и повествовательная специфика романа, в котором попеременно сменяет друг друга сюжетные линии.

Проанализировав особенности субъектной и мотивной организации романа «Часы», мы приходим к выводу, что Майкл Каннингем, заимствуя модернистский тип повествования (поток сознания) и способ создания образов, задаёт в качестве организующего начала за-текстовое сознание, которое незримо присутствует в тексте в таких внесубъектных элементах, как пространственно-временная организация и система образов. Судьбы героинь, как и их голоса, словно дополняют друг друга и несмотря на то, что каждая глава носит свое название, в соответствии с именем центральной фигуры, повествующей в этой главе, можно утверждать, что постепенно сливаются и сюжетные

линии разных героинь, что также «работает» на их восприятие как единого образа. Кроме того, несмотря на фрагментарность повествования, роман становится упорядоченным в сознании читателя, поэтому можно говорить, во-первых, о диалогичности образов героинь внутри сюжета и присущем каждой из них пространственно-временном плане, а во-вторых, о завершенности этих планов. Такие же черты присущи и модернистскому сознанию. Именно художественная целостность романа «Часы» и присутствие в нем модернистского сознания выделяет это произведение из ряда других постмодернистских романов.

Список литературы:

1. Вулф В. Миссис Дэллоуэй / Вирджиния Вулф [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://www.lib.ru/INPROZ/WULF_W/dalloway.txt
2. Каннингем М. Часы / Майкл Каннингем. — М. : Астрель : Corpus, 2011. — 256 с.
3. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. — М.: Советский писатель, 1963. — 167 с.
4. Брежнева Е.В. «Время внешнее» и «время внутреннее» в поэтике романов Вирджинии Вулф [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.rfp.psu.ru/archive/4.2011/brezhneva.pdf>
5. Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути: М. Пруст «В поисках утраченного времени» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/mamardashvili-topology.htm>
6. Трофимов Д. Пространственные образы «Kew Gardens» // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Пятых Андреевских чтений. Под редакцией Н.Н. Андреевой, Н.А. Литвиненко и Н. Т. Пахсарьян. — М., 2007. — С. 293-296.

Лаврова А. А.
Научный руководитель: Дерябина Н. А.
УрФУ (Екатеринбург)

Основные проблемы перевода текстов непрофессиональной литературы (на примере англоязычных текстов фанфикшена)

В современном Интернете на протяжении длительного периода времени существует значительная масса текстов, принадлежащих к непрофессиональной вторичной литературе, а именно — текстов фанфикшена, т.е. текстов, написанных на материале определенного фандома (по определению Е. В. Балицкой, данный термин можно расшифровать как «сообщество фанатов одного литературного произведения» [5, с. 22]). Из-за популярности данного вида творчества можно найти случаи, когда текст фанфикшена, написанный иноязычным фанатом какого-либо произведения культуры, переводится участником данного фандома на русский язык. Несмотря на то, что переводы фанфикшена активно осуществляются в сетевом пространстве с конца XX — начала XXI века, данное явление до сих пор изучено слабо, поскольку исследователи в основном уделяют внимание самому феномену фанфикшена в современной культурной парадигме и его социально-коммуникативной значимости (например, К. А. Прасолова, Н.В. Уканакова). Недостаток теоретического освещения указанной темы приводит нас к необходимости написания данной статьи.

В качестве материала для работы был выбран не самый популярный как в англоязычном, так и в русскоязычном интернете аниме-источник «Weiss Kreuz», а также подборка текстов фанфикшена разных жанров и авторов. На базе собственных наблю-

дений, а также бесед с переводчиками, работающими с данными текстами, были выделены три типа проблем, возникающих при переводе фанфикшена. Нумерация пунктов в статье сквозная.

Первый тип проблем напрямую связан с любительским характером фанфикшена как явления. К данной группе относятся следующие проблемы:

1) Переводной текст фанфикшена является, как правило, любительским переводом любительского произведения. В фандоме активно действуют переводчики-профессионалы, в т.ч. и специализирующиеся на художественном переводе, однако большую часть переводов осуществляют любители, в достаточной мере владеющие иностранным языком. Данная пропорция приводит к значительному увеличению трудозатрат на перевод из-за того, что не имеющие профессионального образования переводчики-любители вынуждены раз за разом открывать для себя приемы, уже известные среди переводческого сообщества. Неприятным следствием данной проблемы является также низкое качество многих переводов.

2) Любительский характер фанфикшена как явления предполагает невысокий уровень его текстов. Так, Е. В. Балицкая отмечает высокий уровень клишированности данных произведений, несоответствие менталитета персонажа культуре, в которой он находится в произведении-первоисточнике, русификацию реалий описываемого мира и невысокий уровень литературного мастерства авторов [5, с. 60].

Второй тип проблем обусловлен характером взаимодействия автора и переводчика. К данной группе относятся следующие проблемы:

3) Перевод фанфикшена часто происходит в режиме реального времени: переводчик работает с одной главой произведения, пока автор занимается следующей. С одной стороны, это лишает переводчика возможности оценить текст в целом и приводит к неточностям в описании развития характеров персонажей. С другой стороны, в ходе работы переводчик может поддерживать связь с автором, консультироваться у него и побуждать к дальнейшему творчеству. Из-за наличия общих интересов в виде произведения-первоисточника в фандоме подобная связь создается легче; однако, подавляющее большинство переводчиков не пользуются возможностью ее установить.

4) Подавляющее большинство переводчиков в фандоме являются одновременно авторами собственных текстов, что приводит к конфликту стиля автора переводимого произведения и стиля переводчика.

5) Из-за наличия произведения-первоисточника понимание образа персонажа может быть разным у автора и переводчика. Данная проблема особенно актуальна в фандоме, так как многие авторы осознанно искажают образ персонажа произведения-первоисточника ради усложнения сюжета, обострения взаимоотношений с другими персонажами и других причин. В результате таких систематических искажений образ персонажа существует в фандоме сразу во множестве вариаций, каждая из которых может быть привлекательной для переводчика в силу его собственных предпочтений. При переводе фанфикшена, в котором персонаж, с точки зрения переводчика, прописан некорректно, может возникнуть стремление изменить данный образ и таким образом исказить изначальный замысел автора.

Третья группа проблем имеет строго лингвистический характер. Из-за привязанности данных проблем к конкретным языковым явлениям именно к ним можно подобрать примеры на материале реальных текстов фанфикшена по вышеупомянутому аниме «Weiss Kreuz». В ней выделены следующие пункты:

6) Повествование в фанфикшене стремится к разговорной норме речи, в нем встречаются разговорно-сниженная лексика («“Come on!” he called as Yohji turned away in a huff, “you guys totally deserved it. You’re always screwing around in here”» [3]), жаргонизмы («Yo-tan’s at a bar and Omi’s hacking» [2]), обценная лексика («“Stop f*cking tease

me!" snapped Crawford» [1]). Одной из причин данного явления может служить возраст большинства фанатов. По данным переписи фандома за 2013 год (позже, к сожалению, такая статистика не собиралась), средний возраст автора фанфикшена в данном фандоме составляет 20-25 лет, возраст целевой аудитории в целом аналогичен [4].

7) Проблемой для переводчика служит частотное использование в тексте оригинала иноязычных слов. Хотя данное явление встречается и в профессиональной художественной литературе, для фанфикшена, особенно основанного на материале аниме, оно более характерно. Как правило, в тексте используются японские суффиксы обращения (-кун, -тян, -сан, -сама и др.) в качестве японской реалии, акцентирующей внимание читателя на иностранной культуре общения. В фандомах, где в произведении-первоисточнике большое значение имеет некая культура, иноязычная для данного произведения, фанфикшен активно заимствует ее лексику. Так, в фанфикшене по аниме «Weiss Kreuz» частотно употребление немецких слов и словосочетаний.

8) Перевод профессиональной лексики в фанфикшене затруднен тем, что в англоязычном и русскоязычном фандомах могут традиционно складываться разные обозначения одного и того же предмета. Так, оружие одного из героев рассматриваемого аниме в англоязычной среде называется «wire» (провода), а в русскоязычной — «леска», по принципу действия являясь и вовсе удавкой.

9) Перевод имен собственных осложняется минимум двойным искажением, которое они претерпевают при передаче на русский язык. Так, в англоязычном фанфикшене по неанглоязычному произведению происходит первое искажение: передача, допустим, японского имени английской фонетической системой. При переводе фанфикшена мы видим уже второе искажение: японское имя, переданное английскими звуками и транскрибированное английскими буквами, передается на русский язык. В отдельных случаях искажения могут быть еще более выраженными. Например, один из персонажей рассматриваемого аниме «Weiss Kreuz» носит немецкое кодовое имя Schuldig («виновный»). Первое искажение имени происходит во время озвучивания первоисточника и передачи немецкого имени японской фонетической системой. Второе искажение происходит при передаче с японского на английский, третье — с английского на русский. В результате в русскоязычной фандоме данный персонаж может обозначаться именами Шульдих, Шулдих, Сюруддихи и Шульдериг.

Вышеуказанный список представляет лишь некоторые проблемы, стоящие перед переводчиком фанфикшена. В дальнейшем их список может равновероятно увеличиваться в результате последующих исследований или уменьшаться из-за совершенствования мастерства переводчиков. На данный момент мы можем предложить определенное отношение к описанным проблемам и пути работы с ними.

Так, проблемы 1) и 2) решения не требуют, поскольку они связаны с изначальной сущностью фанфикшена как вторичного непрофессионального творчества. Исправление данных текстов до уровня профессиональной литературы привело бы к утере любительского характера фанфикшена и смене его места в структуре современной массовой культуры. Следовательно, данные проблемы остаются принимать как данность.

Проблемы 8) и 9) в списке связаны со сложностью унификации терминов и имен собственных в фандоме. Решить их каким-либо сознательным усилием не представляется возможным, так как фандом по своей природе практически лишен иерархических связей. Единственная иерархия, существующая в фандоме, построена на взаимном уважении и творческих заслугах перед сообществом фанатов [5, с. 29]. Потому фандом не реагирует на попытки введения единого стандарта обозначения предмета или персонажа, а предпочитает решать данные проблемы самостоятельно. Так, на данный момент написание рассмотренного ранее имени персонажа Schuldig унифицировалось в

форме «Шульдих», что может являться примером саморегулирования лингвистических проблем перевода в фандоме.

Проблема 6) также имеет тенденцию к самопроизвольному регулированию в фанатской среде. Причиной служит то, что переводчик фанфикшена по большей части принадлежит к той же возрастной группе, что и автор, и потому хорошо осведомлен об особенностях разговорной молодежной речи.

Для проблемы 7) в фанатской среде существуют два традиционных решения. Во-первых, это транскрипция. Таким способом передаются наиболее частотные японские заимствования вроде вышеупомянутых суффиксов обращения. Причина транскрибирования этих иноязычных элементов состоит в том, что для фанатской среды такие заимствования являются общеизвестными и узнаваемыми, их смысл обычно понятен без дополнительного комментария. Во-вторых, активно применяется переводческий комментарий с использованием сносок. Таким способом передаются менее известные японские заимствования и реалии, а также заимствования из других языков.

Проблемы 4) и 5) частично нивелируются тем, что переводчик фанфикшена работает на полностью альтруистической основе. Если перевод художественной литературы осуществляется для выбранного заказчика текста, то переводчик фанфикшена работает из любви к произведению-первоисточнику, из-за пристрастия к текстам определенного автора или с целью развития собственных языковых и переводческих компетенций. Поэтому он, как правило, самостоятельно выбирает текст для работы и имеет возможность подобрать фанфикшен, близкий по стилистике к собственным текстам или имеющий ярко выраженные стилевые особенности, а также фанфикшен, в котором образы персонажей раскрываются приблизительно так, как видит их переводчик. Если же по какой-то причине на перевод взят текст, контрастирующий с собственным стилем переводчика или его видением персонажа, главным способом решения данных проблем остается повышение профессиональной квалификации переводчика.

Проблема 3) является амбивалентной и требует частного рассмотрения для каждого конкретного случая. Достаточно часто применяемым решением, однако, является личный выбор переводчика не переводить какой-либо текст до момента его окончания автором.

В целом можно сказать, что фанфикшен по своей природе неоднороден и потому порождает множество трудностей для перевода. В перспективе данная тема может быть продолжена за счет рассмотрения проблем перевода фанфикшена разных жанров, а также авторских особенностей его отдельных текстов.

Список литературы:

1. *clueless_psycho*. Bondage Times / Портал «livejournal.com». [Электронный ресурс]. Mode of access: <http://clueless-psycho.livejournal.com/97621.html> (дата обращения 18.10.2015).
2. *kuraokamiko*. Strange Bonds / Портал «fanfiction.net». [Электронный ресурс]. Mode of access: <https://www.fanfiction.net/s/419601/1/Strange-Bonds> (дата обращения 18.10.2015).
3. *ShonenAiSorcerer*. Tuesday / Портал «fanfiction.net». [Электронный ресурс]. Mode of access: <https://www.fanfiction.net/s/6697893/1/Tuesday> (дата обращения 18.10.2015).
4. WK-перепись: фандом в цифрах / Портал «diary.ru». [Электронный ресурс]. Mode of access: <http://wkperepis.diary.ru/p196227629.htm%20-%20%D1%84%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%BE%D0%BC%D0%BD%D0%B0%D1%8F%20%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BF%D0%B8%D1%81%D1%8C%202013> (дата обращения 18.10.2015).

5. Балицкая Е. В. Феномен fanfiction в сетевой литературе: «низовая словесность» в сетевых публикациях : дипломная работа / Е. В. Балицкая. М., 2008. 75 с.

6. Прасолова К. А. Фанфикшн: литературный феномен конца XX — начала XXI века (творчество поклонников Дж. К. Ролинг) : дисс. на соискание уч. ст. канд. филол. наук / К. А. Прасолова. Калининград, 2009. 253 с.

7. Уканакова Н. В. Медиатекст как средство создания стратегий восприятия текста (на материале текста жанра фанфикшен как зрительных проекций медиатекста) / Н. В. Уканакова // Вестник КемГУ. 2013. №1 (53). С. 216-222.

Рычкова М. А.
Научный руководитель: Ессяк Е. С.
УрФУ (Екатеринбург)

Семантика темпоральности в фотографии и способы её вербальной репрезентации (по роману Дж. Коу «Пока не выпал дождь»)

С момента изобретения фотографии долгое время велись дискуссии о её природе, свойствах и функциях. С появлением описаний фотографических образов в литературе эта дискуссия обрела новый характер. Исследователи столкнулись с проблемой семиотических различий визуальных и вербальных форм. Сегодня мы рассмотрим эту проблему на примере романа британского писателя Джонатана Коу «Пока не выпал дождь».

Повествование строится вокруг девятнадцати фотоснимков и одного портрета, отобранных главной героиней Розамунд для того, чтобы рассказать историю семьи своей слепой племяннице Имоджин. Изображения расположены в хронологической последовательности, охватывающие период с 1938 по 1982 год. Но так как они не показываются читателю, то перед ним предстаёт череда сбивчивых, фрагментарных воспоминаний главной героини, которые уносят её далеко за временные и пространственные границы изображений.

Стоит отметить, что снимки, о которых идёт речь, являются любительскими и они не обладают особой эстетической ценностью в отличие от фигурирующей в романе картины. Такая фотография приобретает значимость в первую очередь для субъекта, так или иначе причастного к её истории. Пропуская через своё сознание, реципиент делает содержание частной фотографий опосредованным. Напротив, портрет, созданный художником, обладает неким универсальным смыслом, который способен разгадать любой зритель.

Не смотря на наличие столь разных особенностей, в литературной плоскости фотографию и живопись сближает понятие экфрасиса, понимаемого нами, как словесное представление визуальной образности. Но описывая изображение, реципиенту придется иметь дело с иным способом кодирования информации, переводить визуальный иконический знак в вербальную плоскость. Согласно Ю.М. Лотману, именно перевод с языка визуального на вербальный составляет трудность при восприятии, так как «языки эти находятся между собой в отношении неполной переводимости или полной непереводаемости. Именно переводимость непереводаемого, требующая высокого напряжения, и создает обстановку смыслового взрыва» [6; 63]. Но обращаясь к идеям У. Эко мы видим сближение этих языков в рамках феноменологии восприятия. Так как иконический знак воспроизводит не свойства отображаемого предмета, а специфику его видения реципиентом, это позволяет говорить о конвенциональности визуальной репрезентации, т. е. об общепонятности и безусловности иконических изображений

[11; 166]. Тем самым мы имеем дело с отражением изображений в сознании реципиента, а не с изображением как таковым.

Фотографический экфрасис, являющийся результатом такого перевода, составляет опорные точки сюжета романа «Пока не выпал дождь». И несмотря на то, что описание снимков приводит к фрагментарности повествования, образуется нарратив, объединяющий данные фрагменты сознанием реципиента, т.е. главной героини романа.

Как уже отмечалось, фотография, особенно семейная, соотносится с феноменом памяти и воспоминания, апеллирует к чувственному опыту. Многие снимки, описываемые Розамунд, вызывают у неё гамму эмоций, как положительных, так и отрицательных. Отобранные из десятка других, данные фотографии влекут за собой повествование о травматичных событиях в истории семьи Розамунд, т.е. о таких лично значимых событиях, определяемых общей психологией как «тяжело контролируемые ситуации, обладающие потенциалом мощного негативного воздействия на личность» [8; 23]. Несмотря на существование дистанции по отношению к самой себе, как рассказчику, и повествуемым событиям, такое описание позволяет приблизиться героини к объекту прошлого — «о нем не просто рассуждают отвлеченно, его переживает конкретное «я» [4; 20]. Такое позиционирование делает субъекта способным говорить о себе и рассказывать истории из своей жизни, при этом переживая прошлое вновь.

Фотографии, отбираемые для такого рассказа, обладают особым эмоциональным воздействием. Р. Барт также использует понятие травмы при анализе особенностей фотографического сообщения и трактует его, как событие, которое «прерывает речь, блокирует сигнификацию» [2; 211]. Такие снимки делают коннотацию затруднительной: субъекту речи становится тяжело выразить своё отношение к предмету или ситуации. Это может быть связано со следующим противоречием: повествование с позиции себя-в-прошлом сталкивается с установками себя-в-настоящем. К примеру, при комментировании одной из фотографий Розамунд теряет и ощущает трудность при подборе слов: «В буквальном смысле *не нахожу слов*. <...> в финале, когда я должна поговорить с тобой о самом сложном и важном, я теряюсь, не зная, с чего начать» [5; 265]. Героине становится всё сложнее рассказывать о травматичных событиях, изображённых на фотографиях, она теряет и всё чаще прерывает свою речь, так как повествуя о событиях прошлого, оценивает их с позиции себя в настоящем.

Помимо «травмы» Барт выделяет понятие «стадиум» и «пунктум», которые связаны не с самим снимком, а с его восприятием реципиентом. Под «стадиумом» понимается всё, что подвергается наименованию, декодированию. Стадиум представляет собой поле культурных интересов человечества. Он разбивается пунктумом, определяемым Бартом как «нечто добавочное, то, что я добавляю к фотографии и что тем не менее уже на ней присутствует» [1; 85]. Пунктум хоть и присутствует на фотографии, но, в отличие от стадиума, актуализируется только в сознании реципиента.

Пунктум может быть связан не только с формой, но и с «интенсивностью». Если в первом случае пунктум фотографии — это некоторая деталь, то в последнем — это Время, «надрывно-эмфатичная фотографическая нозма («это было»)» [1; 144]. Снимок несёт в себе след остановленного времени, «фантазматичное желание» вернуться в прошлое. Именно личная фотография, по мнению Барта, способна воскрешать подлинное воспоминание [1; 76]. Отсюда и её функция вызывать ностальгию.

Следующие слова главной героини подтверждают бартовское видение фотографической нозмы «это было»: «Память всё чаще подводит меня, фотографии же официально подтверждают: то, что я помню, пусть и немного, происходило на самом деле, это не выдумки, не фантазии и не плод моего воображения» [5; 46]. Фотографии вызывают у Розамунд ностальгию по утраченному прошлому и не сомневаться в достоверности описываемых деталей.

Пунктумы фотографий вовлекают Розамунд в поток причинно-следственных связей, которые носят временной характер. Они помогают выстроить последовательность событий, расширяя тем самым временное пространство. Визуальные образы темпорализируются в ходе повествования, включаясь в движение времени. Достаточно сложно определить границы непосредственно самого фотографического экфрасиса, так как визуальный образ, будучи включённым в текст, становится конвенциональным и распадается на составляющие. Детали снимка уносят Розамунд в сторону от временной и пространственной границы снимка, подчиняя её сознание тем эмоциям, которые они воскрешают.

Образ на фотографии по своей природе является статичным, датировка снимка, его «локализация» усиливает это ощущение. Но тем эмоции, которые возникают при его восприятии, помещают образ во временной поток, связывают его с прошлым и будущим. Таким образом, Розамунд включает визуальные образы не только в свою биографию, но и в историю.

На семейных фотографиях предстаёт сама Розамунд и её родственники в контексте разных исторических событий. Первая фотография является лишь изображением дома, но этот образ тесно связан в сознании героини с эвакуацией детей во время Второй мировой войны. Детали дома помогают датировать снимок точнее, вспомнить происходящие события подробнее. Эти события Розамунд ощущает не только как факт истории её семьи, её биографии, но и истории мировой.

Это первая фотография, обладающая травматичным эффектом, связана с детскими разочарованиями Розамунд. И ценность этого снимка героиня видит именно в совпадении с её воспоминаниями. Но сам факт того, что с этой фотографии Розамунд решает начать свой рассказ о себе-в-прошлом, делает снимок элементом её биографии. По мнению Е. Петровской, фотография способна овеществлять историю жизни человека и его семьи, но несмотря на то, что «любая биография стремится к фотографии», полного совпадения не происходит [7; 302]. Героиня видит в фотографии «жалкое явление» [5; 46], так как она способна запечатлеть лишь одно мгновение из жизни человека.

Датируя снимки, Розамунд обращается не только к семейной истории, но и к истории эпохи. Определить время создания снимка помогают внешние атрибуты, выступающие временными маркерами: «Я сужу по причёскам, этому отличительному признаку эпохи, да и по одежде тоже» [5; 244]. История непосредственно сопровождает фотографии.

Фотография способна обладать двойной временной перспективой. Примером тому может послужить последний снимок, на котором изображена вечеринка по поводу дня рождения Розамунд. Одним из гостей праздника является её беременная племянница. Мы можем предвосхитить с большой вероятностью рождение ребёнка. На снимке одновременно существует ретроспективный и проспективный взгляд.

Такая двойная перспектива, ориентированная назад и вперёд, наталкивает на размышления о жизненном цикле человека. Тема смерти является одной из центральной в романе: на момент повествования большинство людей, изображённые на снимках, уже нет, и само повествование Розамунд заканчивается её смертью. Все фотографии в романе так или иначе связаны со смертью. Данная неразрывную связь фотографии со смертью неоднократно подчёркивается исследователями. «Предъявляя мне абсолютное прошлое экспозиции, снимок говорит мне о смерти в будущем», — пишет Барт [1; 144]. С. Зонтаг, рассуждая о завораживающей способности снимков напоминать о смерти, говорит, что «фотография — реестр смертности» [10; 97]. Фотографии фиксируют человека всегда там, в прошлом. Они не просто изображают умерших лю-

дей, их лишения и потери, но и подчёркивают истощённость собственной жизни Розамунд.

В романе «Пока не выпал дождь» мы наблюдаем процесс вербальной репрезентации визуального иконолического образа, опосредованный сознанием Розамунд. Находясь на пороге смерти, она ощущает некий «биографический импульс» [3; 74]. Семейные фотоснимки легко поддаются вербализации и нарративизации и способствуют биографическому повествованию. Восстанавливая связь героини с прошлым, описываемые ею снимки включаются в единое пространство эмоционального восприятия. Статичные по своей природе фотографические образы оживают и темпорализируются. В тоже время, «локализация» этих снимков во времени подчёркивает их принадлежность объективному ходу истории. Представляя собой достоверный способ фиксирования событий во временном потоке, фотография приводит главную героиню к осознанию собственной «конечности». Выстраивая проспективную и ретроспективную линию своего рассказа, Розамунд решает поставить финальную точку в своей биографии. Приём экфрасиса, используемый Дж. Коу, составляет основу романа, определяет временные характеристики повествования.

Список литературы:

1. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии // Пер. с фр., послесл. и комм. М. Рыклина. — М.: «Ad Marginem», 2011. — 272с.
2. Барт Р. Фотографическое сообщение // Система моды: статьи по семиотике культуры: пер. с фр. / Ролан Барт. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. — 512с.
3. Голофаст В.Б. Многообразие биографических повествований // Социологический журнал. — 1995. — №1. — С.71-88.
4. Зенкин С. Н. Образ, рассказ и смерть: (Жорж Батай и Ролан Барт) // Новое литературное обозрение. — 2013. — № 5. С.15-44.
5. Коу Д. Пока не выпал дождь // Пер. с англ. Е. Полецкой. — М.: Фантом Пресс, 2008. — 319 с.
6. Лотман Ю. М. Непредсказуемые механизмы культуры. Таллинн: TLU Press, 2010. — 234с.
7. Петровская Е. Фото(био)графия: к постановке проблемы. // Авто-био-графии. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии. №1. М.: Логос, 2001. — С.296-304.
8. Полетаева А.В. Психологические механизмы переживания травматического события // под ред. А.В. Серого. — Томск, 2008. — 212 с.
9. Постнова Е.А. Экфрасис в творчестве В.А. Каверина 1960-1970-х гг.: дис. ... кандидата филол. наук. Перм. гос. нац. исслед. ун-т. Пермь, 2012. — 169 с.
10. Сонтаг С. О фотографии. // Пер. Викт. Голышева. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. — 272 с.
11. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. М.: Петрополис, 1998. — 432с.

Поэзия Рене Шара: проблемы перевода

Рене Шар (1907–1988) — французский поэт, один из крупнейших французских лириков XX века. Известным его сделали стихи, написанные во время оккупации Франции, после чего внимание к его творчеству не угасало. Он получил безусловное признание еще при жизни: в 1983 году вышло полное собрание сочинений в «Библиотеке Плеяды» издательства Галлимар [9], в 1995 году эту книгу издали еще раз. Его поэзия изучается во французских лицеях и университетах. Во франкоязычных странах о Шаре написано множество работ как общего, так и специального характера¹, чего, к сожалению, нельзя сказать об отечественном литературоведении, где Шар остается «проходной фигурой», одним из многих поэтов Сопротивления.

Знакомство отечественного читателя с поэзией Шара также нельзя назвать близким. Стихотворений переводили мало, переводы публиковались только в антологиях, из вступительных статей можно почерпнуть лишь основные сведения о его жизни и творчестве. Помимо субъективных (относительная безвестность), для этого есть и объективные причины: поэзия Шара очень трудна для перевода. Сложная образность, нерегулярная рифмовка, тонкая работа с ритмом (особенно в стихотворениях в прозе) — все это требует от переводчика больших усилий.

На русском языке поэзия Рене Шара публиковалась в переводах, выполненных четырьмя переводчиками. Переводы Вадима Козового, Мориса Ваксмахера и Михаила Кудинова были опубликованы в антологиях, перевод Сергея Гончаренко вошел только в его собрание сочинений.

Чтобы продемонстрировать сложность перевода поэзии Шара, мы рассмотрим два варианта перевода одного стихотворения — «Dédale». Это стихотворение было выбрано нами как один из немногих верлибров, переведенных на русский язык несколько раз:

Pioche! enjoignait la virole.
Saigne! répétait le couteau.
Et l'on m'arrachait la mémoire,
On martyrisait mon chaos.

Ceux qui m'avaient aimé,
Puis détesté, puis oublié.
Se penchaient à nouveau sur moi.
Certains pleuraient, d'autres étaient contents.

Soeur froide, herbe de l'hiver.
En marchant, je t'ai vue grandir.
Plus haute que mes ennemis,
Plus verte que mes souvenirs [8; 46].

Это довольно нетипичный для Рене Шара верлибр. Он состоит из трех четверостиший. Мы видим ярко выраженный ритм — два сильных ударения в каждой строке. Рифма здесь нерегулярная. В первой строфе рифмуются только вторая и четвертая строки (*couteau* — *chaos*); во второй — первые две строки (*aimé* — *oublié*); в третьей рифмуются вторая и четвертая строфы, как и в первой (*grandir* — *souvenir*). Количество слогов в строках не равное, ритм соблюдается не всегда.

¹ Из крупных работ последнего времени назовем: E. Duperray [10]; A.-M. Fortier [11]; D. Leclair [12]; G.-L. Roux [13]; M. Schulz [14]; I. Ville [15].

Переводы стихов Рене Шара, выполненные Вадимом Марковичем Козовым (1937-1999), впервые вышли в антологии французской поэзии, подготовленной издательством «Прогресс», в 1973 году [6; 301-389], после чего неоднократно публиковались в других антологиях [1; 191-224], [4; 652-660], [5; 299-310], [7; 267-272]. В. М. Козовой выполнил перевод довольно большого числа стихотворений Шара, между ним и поэтом завязалась переписка.

Рассмотрим его вариант перевода стихотворения «Dédale»:

ЛАБИРИНТ

Копай! — кричала рукоятка.
Кровоточи! — метался нож.
И долго хаос мой терзали,
И память вырубали сплошь.

Те, кто меня любил,
Потом хулил, потом забыл,
Опять склонились надо мной,
Иные плакали, другие были рады.

Сестра моя, трава зимы,
Как быстро вытянулась ты –
Огромней недругов моих,
Пронзительней моей мечты! [5; 309]

В своем варианте перевода В. М. Козовой рифмует те же строки: *нож — сплошь, любил — забыл, ты — мечты*. Только в последней строфе есть несоответствие: возникает дополнительная рифмованная строка — первая, на слове *зимы*. Для сохранения рифмы в первой строфе переводчик меняет местами последние две строки.

Ритм соблюдается. Как и в оригинале, в каждой строке по два ударения. Ср. в переводе:

Копай! || — кричала | рукоятка.

В оригинале:

Pioche! || enjoignait | la virole.

Последняя строка второй строфы графически выделяется среди остальных, хоть и менее выражено, чем в оригинале. Ср. в переводе:

Иные плакали, || другие | были рады.

В оригинале:

Certains pleuraient, || d'autres | étaient contents.

Выбор лексики здесь можно объяснить интенцией сохранить ритмичность в переводном тексте. Например, в последней строке эквивалентом *plus verte* является слово *pronзительнее* (а не *зеленее*, если это переводить буквально). В контекст стихотворения это слово вполне вписывается, тем более что слово *зеленее* может быть воспринято русским читателем в значении *неопытный, незрелый*.

Другой перевод этого же стихотворения выполнен Сергеем Филипповичем Гончаренко (1945–2006). Его переводы Рене Шара были изданы в журнале «Иностранная литература» (№4, 1973), он считается первооткрывателем Шара. Позже эти переводы вошли в собрание избранных сочинений С. Ф. Гончаренко, изданное в 1995 году [3]. Рассмотрим его вариант перевода:

ДЕДАЛ

Кайло канючило: «Рой!»
«Коли!» — подначивал нож.
Мол, память мне всю смой.
Хаос мой, мол, стреножь.

Все, кто мне как родной,
все, кто меня клял,
сгорбились надо мной,

глядя мне прямо в кляп.

Шорох моих шагов —
в зимней траве дней.
Выше она врагов.
Памяти — зеленей [2].

В этом варианте перевода на каждую строку приходится по три ударения, ритм из-за этого меняется, становится сильно рубленным. Ср. в переводе:

Кайло || канючило: || «Рой!»

Оригинал:

Pioche! || enjoignait | la virole.

Также С. Ф. Гончаренко на протяжении всего стихотворения пользуется перекрестной рифмовкой. Этот прием нам кажется неоправданным ввиду того, что в оригинале рифма нерегулярна. Из-за формы страдает и содержание. Приведем несколько очевидных несоответствий:

1. Переводчик снизил регистр: появились просторечные слова, разговорные, такие как: *канючить*, *подначить*, *мол*.

2. «Et l'on m'arrachait la mémoire, // On martyrisait mon chaos» (букв. «И мне вырывали (вырывало) память, // мучили (мучило) мой хаос»). С. Ф. Гончаренко же переводит следующим образом: «Мол, память мне всю смой. // Хаос мой, мол, стреножь». И появляется новый смысл: лирический герой просит кого-то или что-то «смыть» его память и «стреножить хаос».

3. Во второй строфе появляется загадочное «глядя мне прямо в кляп», хотя в оригинале нет никаких указаний на немоту лирического героя. Вероятно, слово *кляп* здесь возникло ради рифмы к слову *клял*, но эта цель не оправдывает средства — рифма довольно банальна.

К сожалению, это не единственный подобный перевод С. Ф. Гончаренко. Другие стихотворения Рене Шара переведены им в том же духе.

Мы допускаем, что при переводе поэзии некоторые моменты могут быть искажены, переданы неточно. Но смысловая и формальная вольность допустима лишь в известных пределах.

Этот краткий анализ позволяет нам указать на следующие общие трудности, которые могут встретиться в процессе перевода поэзии Рене Шара на русский язык.

Во-первых, передача ритма и метра. В переводе количество ударений должно соблюдаться как можно точнее. Основной характер ритма должен быть сохранен. Как правило, в стихотворениях Рене Шара нет метра, но его подобие есть, например, в переводе С. Ф. Гончаренко. В этом случае это не вполне уместно. Поэзии Рене Шара присуща мелодичность, которая создается ассонансной рифмой и неровным ритмом, играющим на определенные смыслы. В оригинале рифма не очевидна, она звучит не так ярко, как в русском языке. Возможно, при переводе поэтических текстов Шара стоит вообще отказаться от рифмы на конце строки, а делать больший акцент на ассонансы, аллитерации и прочие приемы «неявной» рифмовки.

Особые трудности вызывает понимание сложной метафоричности Рене Шара и умение передать ее на русский язык. В данном стихотворении, например, сразу же считывается христианский код: лирический герой проводит параллель между собою и Христом. Глагол *martyriser* ‘мучать, терзать’ отсылает нас к идее страдания, понимаемой в религиозном, христианском смысле. И далее в оригинальном тексте эта метафора разворачивается во второй строфе с помощью менее окрашенной лексики. А в обоих представленных выше переводах этого стихотворения мы не видим этого кода.

Наметив ряд проблем, связанных с переводом стихотворений Рене Шара, мы хотели еще раз обратить особое внимание на важность каждой детали при переводе поэтических текстов.

Список литературы:

1. Антология французской поэзии. М., 2001. С. 191-224.
2. Гончаренко С. Ф. Переводы из Рене Шара [Электронный ресурс] // Сайт поэта и переводчика Сергея Гончаренко. — URL: <http://sfgoncharenko.ru/из-переводов/переводы-из-рене-шара> (дата обращения: 15.05.2015).
3. Гончаренко С. Ф. Собрание избранных сочинений: в 3 т. М., 1995.
4. Западноевропейская поэзия XX века. М., 1977. С. 652-660.
5. Поэзия французского сюрреализма. Антология. СПб, 2003. С. 299-310.
6. Раймон Кено. Анри Мишо. Жан Тардьё. Рене Шар. М.: Прогресс, 1973, С. 301-389.
7. Французская поэзия XX века. М., 2005. С. 267-272.
8. Char R. Les Matinaux. Paris, 1964. P. 46.
9. Char R. Œuvres complètes. Paris: Gallimard, 1983.
10. Duperray E. René Char dans le miroir des eaux. Paris, 2008.
11. Fortier A.-M. René Char et la métaphore Rimbaud: la lecture à l'oeuvre. Montréal, 1999.
12. Leclair D. René Char: là où brûle la poésie : biographie. Bruxelles, 2007.
13. Roux G.-L. La Nuit d'Alexandre, René Char, l'ami et le résistant. Paris, 2003.
14. Schulz M. René Char: du texte au discours: trois lectures sémiotiques. Paris, 2004.
15. Ville I. René Char: une poétique de résistance: être et faire dans les Feuilletés d'Hypnos. Paris, 2006.

Хаширова А. Р.
Научный руководитель: Рахимова А. Э.
К(П)ФУ (Казань)

Проблема перевода сложных немецких существительных на русский язык (на материале произведения Б.Шлинка «Чтец»)

В избранном для анализа романе современного немецкого писателя Бернгарда Шлинка «Чтец» удалось выявить достаточное количество примеров сложных немецких существительных, на основе которых мы и проводили анализ. Б.Шлинка — популярный немецкий писатель, работающий в жанре современной прозы. В его произведениях легко прослеживается сдержанный и простой стиль, который является его отличительным знаком. Роман «Чтец» можно считать попыткой разрешить внутренний конфликт подрастающего поколения, которое не может понять причины преступлений поколения их родителей и стремится осудить их.

Материалом данной работы послужил текст романа Шлинка «Чтец» и его перевод. Сюжет произведения строится на основе неожиданно начавшейся любовной связи между пятнадцатилетним подростком и зрелой женщиной, и так же неожиданно оборвавшейся, когда главная героиня без предупреждения покинула город. Через восемь лет Михаэль (главный герой), будучи студентом выпускного курса юридического факультета, снова увидел Ханну (главную героиню) — среди бывших надзирательниц женского концлагеря на процессе против нацистских преступников. Но это не единственная тайна, которая открылась герою романа Бернхарда Шлинка «Чтец».

Проанализировав роман Шлинка, мы можем отметить частое применение сложных слов. Под сложными существительными понимаются слова, которые образованы из двух или более основ. Составленные из ряда корней сложные немецкие существительные позволяют избегать чрезмерного повторения родительного падежа и существенно упрощают использование в речи непростой немецкой грамматики. Используя

данные слова, автор прибегает к языковой экономии, то есть упрощает речь, избавляет ее от громоздких фраз. Все это выражается парафразированием. Например:

„Der Ohrensessel“ вместо „der Sessel mit der hohen Rückenlehne, an deren oberen Ende zwei Kopfstützen den Sessel zieren“;

„Der Klingelknopf“ вместо „Knopf zur Betätigung einer elektrischen Klingel“;

„Der Fahrplan“ вместо „Zusammenfassung der Ankunfts- und Abfahrtszeiten von Zügen, Bussen“;

„Das Gerichtsgebäude“ вместо „Gebäude, in dem ein Gericht untergebracht ist“

„Das Putzmittel“ вместо „beim Putzen verwendbares Reinigungsmittel“.

В романе можно встретить сложные слова, которые выполняют функцию оценивания. Другими словами, с помощью них автор выражает свое личное отношение к человеку, предмету или явлению. К примеру: «Wenn sie mit mir unterwegs war und wir Schulkameraden begegneten, hatte ich Angst, für ein *Muttersöhnchen* gehalten zu werden». В данном предложении сложное слово имеет отрицательную окраску. Следовательно, можно говорить и об экспрессивной функции сложных слов.

Многочисленные сложные слова придают художественным произведениям особую языковую окраску и вносят в них необычное лексическое наполнение. Они помогают создавать экономную и емкую форму образа.

Нельзя не отметить тот факт, что сложные слова выполняют когерентную функцию, то есть создают целостность текста. С их помощью, в частности с помощью повторений одного компонента, Шлинк подчеркивает значимость и важность дома. Приведем пример повторяемого комплекса:

Haus: Hauseingang (вход в дом), Ausgang (сени), Haushalt (домашнее хозяйство), Haustier (домашнее животное), Häuserzeile (ряд домов), Hauswand (стена дома).

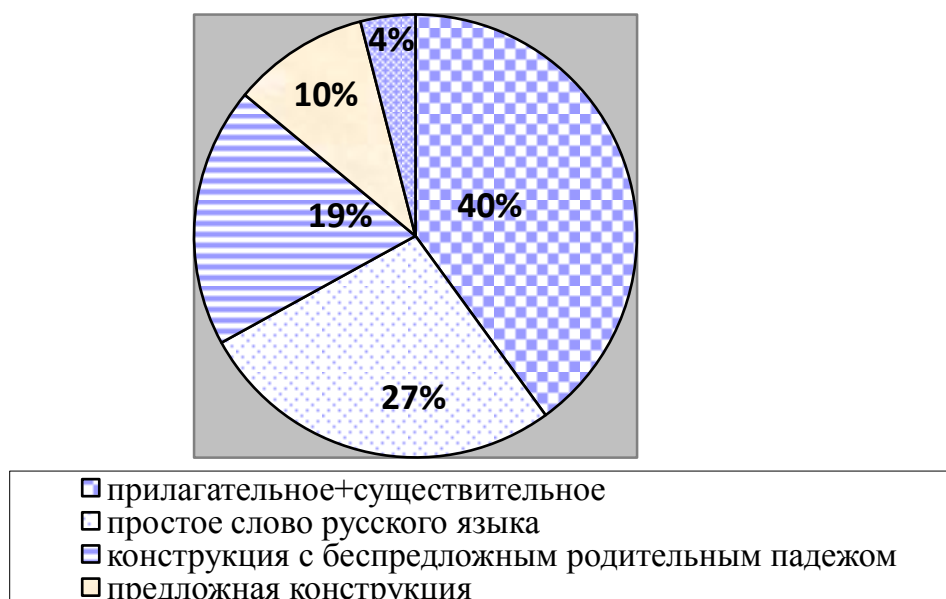
В данном исследовании перед нами была поставлена задача выявить и описать способы перевода сложных существительных немецкого языка.

В результате анализа нами было установлено, что наиболее часто сложное слово переводится словосочетанием «прилагательное + существительное» (кол-во:40). Чуть менее часто сложное существительное переводится простым словом русского языка (27 ед.). Перевод конструкцией с беспредложным родительным падежом возможен у 19 существительных. Редко сложное слово можно перевести предложной конструкцией (10 ед.). Нам удалось выяснить, что реже всего сложное слово немецкого языка переводится сложным словом русского языка (кол-во: 4).

Для того чтобы наглядно оценить частотность способа перевода, ниже приводится диаграмма процентного соотношения известных нам способов перевода немецких сложных слов на русский язык (см. ниже).

Анализ сложных существительных, отобранных из романа Шлинка «Чтец», показал нам всю многофункциональность, присущую данным словам. В результате мы выяснили, что основной функцией является стилеобразующая функция. Также, в романе наряду с номинативной и экспрессивной функциями сложных существительных употребляется функция оценивания. Кроме того, нельзя не отметить важный мотив употребления автором таких слов — это языковая экономия. Таким образом, исследование сложных слов романа «Чтец» позволила нам лучше понять его творчество и его стиль, которые наглядно демонстрируют возможности немецкого словообразования, в частности словосложения.

Диаграмма процентного соотношения способ перевода



Список литературы:

1. Готлиб К.Г.М. Немецко-русский и русско-немецкий словарь «Ложных друзей переводчика» / К.Г.М. Готлиб. — М.: Советская энциклопедия, 1972. — 448с.
2. Марфинская М. И., Монахова Н. И. Грамматика немецкого языка / М. И. Марфинская, Н. И. Монахова. — М.: ЮРИСТЪ, 2001. — 112 с.
3. Патова О. В. Приемы, используемые при переводе сложных немецких существительных [Электронный ресурс]. URL: конференция.com.ua/files/image/konf%2011/doklad_11_2_37.pdf (дата обращения: 20.10.2015).
4. Универсальный немецко-русский/русско-немецкий словарь. — М.: ООО ТД «Издательство Мир Книги», 2007. — 1221 с.
5. Schlink B. «Der Vorleser» / B. Schlink. — Zürich: Diogenes Verlag, 1995. — 207s.

Япишина А. Е.
Научный руководитель: Полушкин А. С.
ЧелГУ (Челябинск)

Сакрализация власти в повести А. Карпентьера «Царство земное»

Издrevле люди сакрализировали власть, так как без сакрализации она теряет свою легитимность, устойчивость, стабильность. Например, Дж. Фрэзер в своем труде «Золотая ветвь» рассматривает возможные варианты сакрализации власти в архаическом обществе, главной особенностью власти была нерасчлененность религиозных, магических и правительственных функций, сосредоточенных в лице властителя, так как правитель воспринимался народами древних культур часто как происходящий от бога или получивший от него свое положение суверена. А присвоение правителю магических функций обусловлено верой примитивных народов в то, что с помощью магических обрядов и заклинаний можно повлиять на природные силы и на других людей. Для нас, в связи с выбором произведения для анализа, наибольший интерес представляют следующие, выделенные Фрэзером, варианты сакрализации власти в архаическом обществе: во-первых, царь-жрец: когда правитель одновременно являлся исполнителем жреческих функций [4; с 16]. Во-вторых, часто данный тип образа власти

трансформировался в образ царя-бога; а так как жрец был приближенным бога, то божественными функциями наделялся и сам жрец [4; с 18]. И, наконец, в царя могли эволюционировать знахарь или колдун: так, третья трансформация образа власти — царь-колдун [4; с 20]. Однако вера в магию существует и в наши дни, что воплощается в так называемой «политической магии» (сжигание чучела какого-либо правителя или его портрета, сжигание флага государства — типично магическое действие) [5, с 7-9]. Поскольку процесс отражения политических процессов всегда субъективен и нередко иррационален, созданные в общественном сознании образы могут иметь мало общего с реальной политической действительностью. Они превращаются в мифы — стихийно или сознательно созданные образы власти и ее реальной политики, ставшие, в силу своего влияния на людей, более реальными для них, чем то, что они отражают. Опираясь на концепцию А. М. Цуладзе, изложенную в книге «Политическая мифология», мы выделили те из политических мифов, которые понадобятся нам для дальнейшего анализа повести: миф о правителе-человекобоге (данный миф рассматривается автором на примере Гитлера и Сталина) [5; с 78], миф о физическом превосходстве вождя [5; с 79] и миф о герое-спасителе [5; с 84].

Тема статьи была выбрана нами не случайно. Дело в том, что Алехо Карпентьер (1904–1980) — автор, принадлежащий латиноамериканской культуре, один из «теоретиков» латиноамериканского магического реализма [2; с 54], а процесс мифологизации власти в Латинской Америке, отразившийся в ее литературе, изначально особо ярко проявляется в реальной жизни латиноамериканских стран. Так, один из диктаторов Гаитянской республики Франсуа Дювалье для нагнетания страха и обретения популярности, умело выставлял себя колдуном магии воду, превратив колдовство в официальную «идеологию» своего правительства. В культе личности Дювалье воплотился архаичный миф о царе-колдуне и царе-жреце.

Историческая основа повести «Царство земное» — революции на Гаити 18 и 19 веков. В повествование включены реально существовавшие гаитянские правители: Макандаль, Букман, Анри-Кристоф. Стоит заметить, что гаитянских предводителей восстаний Карпентьер описывает согласно реальным историческим фактам и народным представлениям. Так, Макандаль действительно лишился руки, его действительно считали жрецом культа воду, а также в народе действительно ходило предание о том, что на своей казни он превратился в комара [6]. Народные предания играют для Карпентьера огромную роль. Углубляясь в истоки народного мышления, он открывает механизмы мифологизации феномена власти. В концепции мифа о герое-спасителе говорится о том, что у героя обязательно присутствует некая физиологическая особенность, отличающая его от других [5; с 84] — так, в данном случае отсутствие руки у Макандалья является реализацией концепции мифа о герое-спасителе. Образ Макандалья укладывается в схему мифа о герое-спасителе: ему благоволят высшие силы (он способен к перевоплощениям, избегает казни), у него есть физиологическая особенность, отличающая его от других, он является избранным, вся его жизнь подчинена осуществлению возложенной на него миссии, и, наконец, у него есть враг, которого нужно победить. В главе «Что нащупала рука» [1; с 15] описывается эпизод приготовления яда для травли белых Макандалем вместе с жрицей воду, матушкой Луа. В главе «De profundis» [1; с 24] он становится унганом — жрецом культа воду. Теперь Макандаль «обладает необычайным могуществом, ибо верховные божества не раз переселялись в его плотскую оболочку. Волею потусторонних владык облеченный высшей властью, он объявил белым великую и беспощадную войну, ибо он избран богами, дабы покончить с белыми и создать на острове Сан-Доминго великое государство свободных негров» [1; с 18]. Здесь воплощены сразу три архаических мифа — о царе-жреце, царе-колдуне (культ воду — это магический культ), а также о богоизбранности властителя, или миф

о богочеловеке. Также реализация мифа о царе-колдуне присутствует в главе «Метаморфозы» [1; с 18], где говорится о способности Макандаля к перевоплощениям в животных, птиц или рыб.

Во второй части появляется Букман — лидер начальной стадии негритянского восстания на острове Санто-Доминго, колдун культа воду. Букман, по свидетельствам современников, был человеком огромного роста, внушающим страх. В повести на этом не акцентируется внимание, однако очевидно, что в данном случае воплощен миф о физическом превосходстве властителя. Появление Букмана в повести начинается с эпизода жертвоприношения борова и создания штаба мятежников, в который входили Ти Ноэль (вымышленный персонаж), Жан-Франсуа, Биассу, Жанно [1; с 25]. Жертвоприношение описано в традициях вудуистского культа. Так, в образе Букмана вновь воплощается миф о царе-колдуне и царе-жреце.

Следующий властитель, появляющийся в повести — Анри-Кристоф [1; с 37]. Король Анри-Кристоф (Анри I в истории Гаити) единственный среди всех героев повести пытается действовать самостоятельно, не прибегая к мудрости предков, сконцентрированной в идеологии воду, и создать на острове абсолютную монархию и королевский двор. Анри-Кристоф, как единственный европеизированный гаитянский правитель (европеизированный карикатурно: он подражал Наполеону), не наделяется чертами царя-жреца или царя-колдуна. Главы, посвященные Анри-Кристофу, играют ответственную роль в повести: здесь народные массы на собственном опыте убеждаются в иллюзорности надежд на справедливого короля одной с ними крови, которые тоже были вскормлены в них мифами. Изменивший народному делу король отлучается от чудесной реальности и утрачивает мифологический ореол.

Итак, Карпентьер рассматривает в повести образы трех гаитянских властителей: Макандаля, Букмана, Анри-Кристофа. Все трое являются реальными историческими лицами. В образе Макандаля воплощены три архаических мифа: о человекобоге, царе-жреце и царе-колдуне, также его образ укладывается в концепцию современного политического мифа о герое-спасителе. В образе Букмана также воплощены мифы о царе-жреце и царе-колдуне, однако он уже не становится легендарным героем, и его смерть описана бытовым языком, лишена намеков на чудесное. И, как мы уже сказали, Анри-Кристоф совсем утрачивает мифологический ореол, в нем воплотилось лишь архаическое представление о неприкосновенности царя, которое в данном случае играет отрицательную роль. Карпентьер, показав механизмы мифологизации власти Гаити и столкнув ее мир в произведении с миром европейским, настаивает на том, что европеизация латиноамериканского континента невозможна и что Латинская Америка способна существовать исключительно в мифологической, «чудесной» среде, которая составляет основу «земного» существования, «земного царства».

Список литературы:

1. Карпентьер А. А. Царство земное [Повесть, пер. с исп.] / А. А.Карпентьер — М: Художлит., 1980. — 58 с.
2. Осповат Л. С. Человек и история в творчестве Карпентьера [Текст] // Приглашение к диалогу. Латинская Америка: размышления о культуре континента [Текст]. — М., 1986. — С. 53-123.
3. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь [Текст] / Дж. Дж. Фрэзер— М.: Политиздат, 1980. — 812 с.
4. Цуладзе А. М. Политическая мифология [Текст] / А. М.Цуладзе— М.: Эксмо, 2003. — 384 с.
5. Франсуа Макандаля: биография [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.people.su/69187>